BREVE HISTORIA de la...

GENERACIÓN DEL 27

VANGUARDIAS ESPAÑOLAS

Felipe Díaz Pardo



Conozca la generación literaria que representa la modernidad en el siglo xx. Machado, Juan Ramón Jiménez, Lorca, Jardiel, las SinSombrero, Alberti, María Zambrano, Salinas, Guillén, Rosa Chacel, Cernuda, Dalí, Buñuel, Falla... Artistas e intelectuales que conformaron un nuevo Siglo de Oro para las letras españolas

nowtilus saber

BREVE HISTORIA de la...

GENERACIÓN DEL 27

VANGUARDIAS ESPAÑOLAS

Felipe Díaz Pardo



Conozca la generación literaria que representa la modernidad en el siglo xx. Machado, Juan Ramón Jiménez, Lorca, Jardiel, las SinSombrero, Alberti, María Zambrano, Salinas, Guillén, Rosa Chacel, Cernuda, Dalí, Buñuel, Falla… Artistas e intelectuales que conformaron un nuevo Siglo de Oro para las letras españolas

nowtilus
saber

BREVE HISTORIA
DE LA
GENERACIÓN DEL 27

Índice

PRESENTACIÓN

Todo lo que se emplee en presentar este libro irá en detrimento de lo mucho que se quiere contar en él, por tanto, seré breve, aunque deje sin decir en estas primeras páginas mucho de lo que me gustaría explicar sobre lo que este volumen contiene. Para empezar, querría señalar que he pretendido evitar, en la exposición del tema que trata, lo que comúnmente sabemos de este grupo de autores denominado «generación del 27», e intentar conocer algo más y mejor de sus inquietudes, aficiones y capacidades para el arte. Así, además de la semblanza típica e inevitable que de la obra poética de cada uno de ellos se ha hecho en el capítulo 4, fundamentalmente y a grandes rasgos, se dedicará el capítulo 6 a conocer el trabajo de estos escritores en los demás géneros literarios para, a continuación, descubrir las conexiones que, con otros ámbitos artísticos o manifestaciones culturales, estos poetas han mantenido, como con el cine, la pintura, el flamenco o los toros (capítulos 7 y 8). Porque estos artistas eran, ante todo, personas ansiosas de empaparse de todo cuanto les rodeaba.

Pero antes de todo lo anterior era obligatorio —haciéndonos eco, en cierto modo, del título del volumen— situar esta generación en el contexto histórico en el que se movía (capítulo 1), y dar a conocer los antecedentes literarios y culturales necesarios para entender su irrupción en el panorama intelectual de su época (capítulos 2 y 3).

También hemos querido, porque era de justicia, incluir un apartado sobre las mujeres del 27 (capítulo 5), las conocidas como las Sinsombrero, concepto acuñado con motivo de un paseo de Lorca, Dalí, Maruja Mallo y Margarita Manso por el Madrid de aquellos años veinte del siglo pasado. Como veremos, la importancia de estas artistas en la vida cultural de la época no justifica tanto olvido.

Asimismo, y aunque todos encuadramos a los miembros de esta generación entre 1920 y los años anteriores a la Guerra Civil, pues ahí fue donde mostraron su talento creativo con más fuerza, hemos querido igualmente detenernos en su etapa posterior (capítulo 10) y, sobre todo, en el exilio de muchos de ellos, para intentar conocer los sentimientos de nostalgia y desarraigo del poeta alejado de su tierra y silenciado en ella. También, dentro de ese espacio temporal que comienza en la posguerra, hemos aportado un breve repaso a la influencia de estos poetas en la lírica posterior, influencia que llega hasta nuestros días (capítulo 9).

Por último, quería dejar constancia de mi clara intención de no convertir únicamente las páginas que siguen en un cúmulo de datos, una lista de características y un listado de títulos de obras, sino de convertirlas también en una auténtica antología guiada y comentada de textos, la mayoría poéticos, con los que ilustrar y aclarar al lector sobre lo que se va explicando.

Y con el fin de no gastar más tinta en estos primeros renglones introductorios, damos paso al apasionante mundo de unos hombres y mujeres movidos por el afán de modernidad y de búsqueda de lo nuevo sin destruir lo anterior, empujados por unos ideales estéticos y de justicia social que, en muchos casos, les obligaron a abandonar una patria que algunos no volvieron a ver nunca más.

Octubre de 2017

Tiempos modernos

El período histórico en que transcurre la vida y obra de los autores de la generación del 27 se puede determinar en función del criterio, más restringido o más amplio, que utilicemos para establecerlo.

Así, si consideramos que dicha época comienza con el nacimiento de Pedro Salinas y termina con la muerte de Dámaso Alonso, estaríamos hablando de una época que transcurriría entre 1891 y 1990, exactamente cien años. Si, en cambio, tenemos en cuenta el espacio de tiempo en el que estos escritores desarrollaron plenamente su labor creativa, y durante la cual se les identifica como un grupo compacto y novedoso dentro de nuestra literatura, habríamos de centrarnos, fundamentalmente, en un lapso temporal mucho más corto que comprendería, aproximadamente, desde los años veinte del siglo pasado hasta el fin de la Guerra Civil, fenómeno que causa la disgregación del grupo que fue silenciado durante la dictadura que siguió a la Guerra Civil.

Ante estos dos posibles enfoques para situar el contexto histórico de nuestros autores, adoptaremos una postura intermedia, ecléctica o conciliadora. Si, por un lado, haremos una exposición más detenida de las primeras décadas del siglo xx, por otra parte no descuidaremos todo el contexto histórico, social y cultural por el que se desarrolló el trabajo de estos escritores. Por tanto, con la intención de describir mediante pinceladas breves y todo lo certeras posible, daremos un repaso por el tiempo tanto convulso como apasionante de los primeros años del mencionado siglo xx. En Europa y América se suceden, entre otros hechos, la Primera Guerra Mundial entre 1914 y 1918 y la Depresión de 1929. Surgirá luego el fascismo y otros regímenes totalitarios y será una época de gran efervescencia cultural, cuando los aires de modernidad se dejarán respirar por todas partes.

En España, tendrán lugar los últimos años de la monarquía de Alfonso XIII, una segunda república y una guerra civil, además de compartir con el resto de Europa esa modernidad a la que nos referimos, aunque de forma atenuada, y a la que aludiremos de nuevo más adelante. Llegarán los medios de comunicación de masas (cine, fotografía, publicidad) o se harán populares deportes como el fútbol o el tenis. En el mundo cultural se producirá el auge de los ateneos culturales, el nacimiento de las universidades populares, el desarrollo del periodismo y las revistas de pensamiento, etc. Por último, y para cerrar esta breve introducción de este capítulo inicial, cabe mencionar el impulso que las artes muestran en estos años: la música, con Manuel de Falla; la pintura, con Miró, Dalí y Picasso; el cine, con Luis Buñuel; o la poesía, con la aparición de los autores aquí estudiados, quienes darán lugar a una segunda Edad de Plata del género lírico.

Después vendrá, cuando el grupo por unas u otras razones se haya dispersado, la posguerra, con el exilio y el franquismo incluidos; y la transición democrática, época al final de la cual desaparecen ya físicamente los últimos representantes de una generación tan innovadora y revitalizadora —al mismo tiempo admiradora de la tradición— de nuestra literatura más cercana.

Dediquemos, pues, este primer capítulo a reseñar los principales acontecimientos que se produjeron, tanto en Europa, América como en nuestro país, en los años en que transcurrió la vida y obra de unos autores que hicieron apasionante un período literario por diversos motivos.

Por lo que atañe a los acontecimientos que suceden fuera de nuestras fronteras, los primeros pasos de nuestra generación coinciden con la Primera Guerra Mundial, que se desarrolla entre 1914 y 1918. Durante esos años, por ejemplo, Pedro Salinas es nombrado lector de español en La Sorbona (1914), para ser sustituido después por Jorge Guillén (1917); en 1917, Rafael Alberti se instala en Madrid y una *Antología* de Rubén Darío despierta el interés por la poesía de Vicente Aleixandre; Federico García Lorca publica *Impresiones y paisajes* en 1918; y en 1919, tanto este último como Gerardo Diego llegan a Madrid.

Estos primeros balbuceos de nuestros poetas se producen, como decimos, mientras tiene lugar esta contienda, conocida también como la Gran Guerra, de dimensiones inauditas y que tuvo como escenario los Estados industrializados de la época. Esta conflagración fue fruto de la desconfianza que se había generado, años antes, entre Rusia, Austria-Hungría, Italia, Francia e Inglaterra, y que se acentuó al desaparecer Otto von Bismarck de la vida política, en 1890. La entente de los tres emperadores europeos (alemán, austríaco y ruso), propiciada por el citado canciller alemán, quedó rota en 1878 cuando Rusia la abandonó por la cuestión de los Balcanes.



La Primera Guerra Mundial duró cuatro años y tuvo su campo de batalla en Europa. En ella se produjo el mayor número de pérdidas de vidas humanas conocido hasta entonces. La contienda trajo consigo graves consecuencias posteriores: secuelas psicológicas, mutilados, crisis de la conciencia europea, fin del dominio europeo, etcétera.

El Imperio austrohúngaro y el alemán renovaron entonces la Dúplice Alianza, que se mantuvo entre 1879 y 1914. A este acuerdo se integró Italia en 1881, cuando los franceses ocuparon Túnez para frenar las pretensiones italianas en el norte de África. Estos pactos dieron lugar a una Europa central germánica, en 1882, y Alemania, Austria-Hungría e Italia firmaron el tratado secreto de la Triple Alianza, que se mantuvo hasta 1914.

En 1888 accedió al trono de Alemania Guillermo II, quien pronto mostró su desacuerdo con su canciller sobre la falta de aspiraciones coloniales de este. Creía el joven káiser que para desplazar a Gran Bretaña en el mar y en la industria era imprescindible contar con colonias. A partir de entonces se suceden los tratados entre Estados. Surge primero la Entente franco-rusa, en 1891, cuando el zar Alejandro III, que necesitaba un aliado en los Balcanes, firmó con Francia este tratado, secreto y defensivo. Años después, en 1904, Eduardo VII de Inglaterra, para romper su aislamiento con Europa, firma también con Francia la Entente cordial, con el fin de establecer un apoyo recíproco en el continente africano. Por otra parte, surge la Triple Entente, en 1907, cuando Gran Bretaña, Rusia y Francia se unen y se convierten en bloque antagónico de la Triple Alianza. Entretanto, Inglaterra y Rusia renunciaron al control del Golfo Pérsico y a la construcción del ferrocarril en Persia y crearon el Estado-tapón de Afganistán, entre el sur de Rusia y la India británica.

De este modo, la Francia que Bismarck quería aislar consiguió dos grandes aliados, y el empeño del canciller por conseguir una paz armada se derrumbó ante el interés de Alemania por la política colonial. Y mientras, Japón emerge como nueva potencia, dada su política imperialista y su rápido desarrollo industrial. En 1895 estalló una guerra entre China y Japón y en 1904 entre Rusia y Japón.

En definitiva, los dos grandes grupos enfrentados, la Triple Entente y la Triple Alianza pusieron en peligro una paz cuyo fin se desencadenó con el asesinato del archiduque Francisco Fernando de Austria, heredero del trono austrohúngaro, y de su esposa, el 28 de junio de 1914, en Sarajevo. El emperador Francisco José de Austria, apoyado por Guillermo II, declaró la guerra a Serbia el 28 de julio de ese año ante la negativa serbia de castigar a los culpables. Rusia acudió en ayuda de su aliada Serbia y Alemania, que se vio amenazada, declaró la guerra a Rusia el 1 de agosto. Pocos días después, el emperador alemán, tras la negativa de Francia a mantenerse neutral, ordenó entrar en Bélgica. Por su parte, Gran Bretaña propuso la celebración de una conferencia de las naciones que no estuvieran interesadas en el conflicto entre Serbia y Austria, pero ante la violación de la neutralidad belga, declaró la guerra a Alemania el 4 de agosto.

La guerra no encontró resistencia entre la opinión pública y muchos jóvenes se

presentaron voluntarios en todas partes. Las vanguardias, a las que nos referiremos más adelante y que influirán en la formación de la generación del 27, tienen su origen en el aire belicista de esta época.

El término *avant-garde* ('vanguardia') surgió en Francia en los años de la Primera Guerra Mundial y, en concreto en la literatura, alude a una cierta concepción bélica de determinados movimientos literarios que, en su lucha contra los prejuicios estéticos, los corsés académicos, las normas establecidas y la inercia del gusto, constituyeron algo así como las avanzadillas o fuerzas de choque en el campo de batalla de las literaturas en su lucha por la conquista de una nueva expresividad.

En sentido estricto suele, pues, entenderse por literatura de vanguardia aquella serie de movimientos que florecieron después de la Primera Guerra Mundial y fueron sucediéndose, con mayor o menor fortuna, hasta el desencadenamiento del segundo gran conflicto bélico, en 1939. Los vanguardismos entraron en crisis en la década de 1920-1930 y desaparecieron a lo largo de la siguiente porque, entretanto, los vanguardistas se vieron obligados a tomar partido en el nuevo gran enfrentamiento que se avecinaba y no desde los postulados de su sensibilidad, sino desde los imperativos de una realidad histórica más urgente.

EL CAMBIO QUE VINO DE LA REVOLUCIÓN

El estallido de la Revolución rusa cambió radicalmente el desarrollo de la Gran Guerra y precipitó su final. A consecuencia de los primeros acontecimientos revolucionarios, Rusia firmó el Tratado de Brest-Litovsk, por el que se retiró de la contienda. Veamos con unas breves pinceladas el ambiente en que se desarrolló este acontecimiento.



Escaleras de Odessa. Escena de la película *El acorazado Potemkin*, película muda de 1925, del director ruso Sergei Eisenstein, que reproduce una instantánea de la famosa secuencia de las escaleras de Odessa. Basada en hechos reales, narra los sucesos acaecidos en el puerto de Odessa en junio de 1905, cuando los tripulantes del referido acorazado se sublevan por los malos tratos y alimentos recibidos. La imagen muestra el momento en que los cosacos masacran a la multitud desarmada.

El crecimiento demográfico en Rusia en el siglo XIX, en donde cien de los ciento veinte millones de habitantes eran campesinos, provocó una miseria enorme que repercutió en la falta de poder adquisitivo y, por tanto, en el descenso de la producción industrial. En este contexto social nació el Partido Obrero Socialdemócrata Ruso (SD), en donde convivían una línea más moderada (los mencheviques o mayoritarios) y otra más revolucionaria (los bolcheviques o minoritarios), estos últimos dirigidos por Lenin. Este confió en los campesinos como agentes del cambio y formó a unos líderes profesionales que fueron los encargados de instaurar la dictadura del proletariado, entre los que se encontraban León Trotsky (Davidovich Bronstein) y Iósif Stalin (Vissarionovich Dzhugashvili). También quiso organizar el Estado de manera federal mediante los sóviets. Los bolcheviques pasaron a denominarse «comunistas» en 1912.

Por otro lado, a partir de 1901 se formó una élite cultural que denunciaba la corrupción administrativa a la que pertenecían escritores como Aleksandr Pushkin o León Tolstói, o músicos como Aleksandr Borodín o Nicolái Rimski-Kórsakov, partidarios de implantar el capitalismo y la monarquía parlamentaria y que formaron el Partido Democrático Constitucional (KD).

En este ambiente político se desarrollaron las revoluciones que surgieron en 1905 y en 1917. La primera, de carácter a la vez popular y militar, surgió tras la derrota ruso-japonesa en 1904. Los obreros de San Petersburgo y sus familias se manifestaron el 27 de enero de 1905 (el Domingo Sangriento) ante el palacio del zar, en busca de justicia y protección. Los obreros demandaban derechos políticos, civiles y sociales y que el zar sustituyera el Gobierno autoritario por otro de base constitucional. El ejército zarista cargó contra los manifestantes, lo que provocó centenares de muertos. El suceso suscitó protestas como la de los marinos del acorazado Potemkin, que se amotinaron en la base de Odesa, en el mar Negro.

En 1917 confluyeron en Rusia varias revoluciones de nuevo: una burguesa en el campo, otra socialista en las ciudades industriales y una tercera entre las nacionalidades no rusas que integraban el Imperio. La sublevación popular y la militar comenzaron el 23 de febrero en San Petersburgo y obligaron al zar a abdicar. La burguesía liberal asumió el poder el 27 de febrero para instaurar la república. Por su parte, los socialdemócratas constituyeron los sóviets. De este modo se formó un doble gobierno. Los soldados no obedecían al gobierno burgués sin la conformidad de los sóviets, que respondían a cada ley reformista de carácter burgués con otra diferente. El 4 de abril, Lenin regresó a Petrogrado desde su exilio de Suiza y proclamó la unidad de los obreros y campesinos, con lo que dejó claras las intenciones políticas de la Revolución bolchevique que instauraría la futura república de los sóviets, cuyos presupuestos principales eran no pactar con el Gobierno burgués, rechazar la guerra imperialista y repartir tierra a los campesinos. De esta forma, Lenin posponía la abolición de la propiedad privada de los medios de producción, que era uno de los principios básicos del marxismo, para ampliar las bases sociales del nuevo régimen. Mientras, León Trotski creó un cuerpo militar, la Guardia Roja, que el 3 de julio dio un fallido golpe de Estado.

Los intelectuales, por su parte, pusieron su talento al servicio de la revolución y se adhirieron a algunos de los movimientos vanguardistas más interesantes del momento, como el constructivismo, el cubismo, el surrealismo (Marc Chagall, Kazimir Malévich, etc.). No obstante, el régimen prefirió un realismo socialista que

hiciera fácilmente comprensible a todos los ciudadanos los objetivos de la revolución y encontró en los carteles el soporte más adecuado para ello.

El siglo xx comenzó realmente después de la Gran Guerra, que marcó la transición del orden liberal burgués al nuevo socialdemócrata, dominante en nuestro mundo actual.

En dicho momento, la población europea conoció altas cotas de miseria que los Gobiernos no solucionaron al mantener el liberalismo político y económico frente a las doctrinas del marxismo-leninismo soviético. Los tratados de París tampoco resolvieron los conflictos de las minorías étnicas. Las naciones pretendieron solucionar la frustración generada por los desajustes económicos mediante un orden político, a veces utópico, que no fuera ni liberal ni socialista.

En este sentido, en julio de 1918 queda aprobada en Rusia la Constitución que definía al país como República Federal Socialista Soviética Rusa bajo el régimen de dictadura del proletariado y, a pesar de que el término Rusia aparecía en la denominación del nuevo Estado, se reconocía a todos los habitantes idéntica condición de ciudadanía, se afirmaba la igualdad de todas las naciones y etnias que las integraban y se les concedía el derecho a la autodeterminación. El Partido Comunista quedó como único y la capital del nuevo Estado se fijó en Moscú, desde donde se puso en práctica un Gobierno centralista democrático, a pesar de que la estructura federal hubiera debido dar a la república la capacidad de autogobierno. Lenin terminó por identificar la dictadura del proletariado con la del partido comunista.

Más adelante, el encumbramiento de Benito Mussolini en Italia, la crisis económica de 1929, el ensimismamiento de los Estados dentro de sus fronteras nacionales, el totalitarismo de Adolf Hitler en Alemania y, finalmente, el estallido de la Segunda Guerra Mundial sumieron a Europa en un período convulso que, una vez superado, fue reemplazado por el orden socialdemócrata.

Ante este panorama, las vanguardias artísticas se fueron desintegrando: en primer lugar desaparecieron los futuristas rusos, integrados en las filas de las asociaciones de escritores «proletarios»; la mayoría de futuristas italianos dieron pie a la creación de una estética fascista; los surrealistas franceses se enfrentaron entre sí y se dividieron en militantes marxistas y no militantes y entre miembros del partido comunista y no miembros; los componentes de la generación del 27, como luego veremos, vivieron una guerra civil en la que había que tomar partido también y que marcaría ya para siempre su escritura.

Tras la Primera Guerra Mundial, el mundo entró en una época de estabilización. A comienzos de los años veinte, la situación económica de Estados Unidos parecía claramente superior a la del resto del mundo. Tenía un dólar fuerte; el centro bursátil de Wall Street, en Nueva York, que era el más importante del mundo; y unas industrias que habían abastecido a parte de Europa durante la contienda. Esta situación dio lugar a una «época feliz» en la que la clase media norteamericana pudo acceder a un mundo desconocido y atractivo para ellos, hasta entonces destinado solo a los ricos. Gracias a préstamos a bajo interés y concedidos con escasas garantías dicha clase media pudo acceder a los grandes avances técnicos de la modernidad que surgieron por aquellos años. Apareció el teléfono, la lavadora, el automóvil, el avión, la radio, el cine y el fonógrafo. Todo ello afectaría a las mentalidades, costumbres y usos sociales del momento.

En la cultura y en la literatura en concreto, esta nueva cosmovisión hedonista y amante de la novedad se manifestó en el futurismo, corriente vanguardista que luego veremos con más detalles, la cual con su manifiesto de 1909 rompió con los valores vigentes hasta el momento. En relación con lo dicho anteriormente, proclamó la belleza de las nuevas realidades: las máquinas, los rascacielos, las ciudades, la industria, los automóviles, etc. No en vano, de Filipo Tommaso Marinetti (1876-1944), su fundador, es célebre la máxima que afirma que «un automóvil es más bello que la *Victoria de Samotracia*» —escultura griega—, extraída de la frase completa que decía: «un automóvil rugiente que parece correr como la metralla es más bello que la *Victoria de Samotracia*».



La fotografía muestra el bullicio de Times Square, famosa intersección de calles neoyorquina, en 1929, tal vez poco antes de la Gran Depresión. Observamos el tránsito de automóviles y tranvías, las masas de gentes, así como las fachadas con carteles de anuncios publicitarios, cines y teatros.

Mientras tanto, la situación en Europa era de desconfianza, tras los acuerdos y repartos establecidos en Versalles después de la Gran Guerra. La economía europea se recuperaba lentamente hasta que la superproducción motivada por las escasas ventas que se producían dio lugar al cierre de las industrias y, como consecuencia, al paro y a la inflación.

En este contexto, en otoño de 1929, estalló en Estados Unidos una crisis económica y financiera sin precedentes en el sistema capitalista que afectó a todos los sectores de la economía y a todos los países del mundo, excepto a la URSS, donde funcionaba la planificación central.

Desde 1926, los estadounidenses pedían créditos a los bancos, no para comprar bienes de consumo como habían hecho hasta entonces, sino para adquirir acciones en la Bolsa de Nueva York y obtener altos beneficios con inmediata venta. En 1928, ante la elevada demanda de acciones, el precio de los valores bursátiles era resultado de la especulación y no se correspondía con la marcha real de las empresas. En la primavera de 1929 se produjo el pánico, grandes paquetes de acciones se sacaron a la venta y su valor cayó. El 29 de octubre (martes negro) la bolsa de Wall Street se hundió. Los pequeños ahorradores quisieron recuperar el dinero que tenían depositado en los bancos, que, a su vez, habían invertido. Casi 5 100 bancos quebraron. La falta de dinero en circulación hizo que el consumo disminuyera y generara acciones: los industriales reaccionaron bajando los precios, lo que provocó la deflación, y los salarios, lo que redujo de manera general el poder de compra. En un país como Estados Unidos, donde no se conocía el desempleo, en dos años el 32 % de la población se vio en paro. Sin prestación de desempleo, la población vio desvanecerse el bienestar de la década anterior.

Federico García Lorca, uno de los poetas de la generación del 27, dejaría constancia de ese mundo que encontró en Nueva York, ciudad en la que desembarcó el 25 de junio de 1929, meses antes de la catástrofe económica de la que hablamos. En su volumen *Poeta en Nueva York* denunciará un tipo de sociedad insolidaria, centrada en Wall Street. Así, la Bolsa es un elemento importante en alguno de los poemas del libro, como en el de «Nueva York (Oficina y denuncia)», cuando dice:

Debajo de las multiplicaciones
Hay una gota de sangre de pato;

Debajo de las divisiones
Hay una gota de sangre de marinero;
Debajo de las sumas, un río de sangre tierna.

En este fragmento, García Lorca expresa su denuncia al mundo capitalista, insensible al dolor ajeno, de un tipo de sociedad dominada por «las multiplicaciones, las divisiones» y «las sumas» que, a la vez, ignora «la otra mitad/la mitad irredimible», como dice en otro momento del poema.

La crisis económica derivada de la Gran Guerra, primero, y de la Gran Depresión de 1929, después, favoreció el nacimiento de unos movimientos, ideologías y regímenes políticos que se encuadran bajo el término de «totalitarismos». Fueron iniciativas en las que el individuo delegaba su soberanía en el Estado para que este se encargara de organizar su vida y defender sus derechos, siempre supeditados al bien común. Dicho término englobó tanto al comunismo como al fascismo, pues ambos tenían en común los mismos rasgos: implantación como dictaduras de un partido único, uso de una ideología rígida y excluyente, control de los medios de comunicación por el Estado, etcétera.

De acuerdo con esas características, surgió en los países donde estos sistemas políticos triunfan un solo partido fuertemente jerarquizado en tono a un jefe carismático (*duce, führer* o caudillo) con capacidad para fascinar y atraer a las masas y para ejercer un poder recibido como «don divino» para trabajar por la sociedad.

Estos movimientos, que no reconocían oposición alguna, utilizaron grupos policiacos paramilitares para extender su ideología con métodos violentos. Aspiraban a regenerar al hombre en lo moral y en lo físico y, en el caso de Adolf Hitler, utilizando un componente racial y étnico.

Asimismo, estos regímenes utilizaban la propaganda, a través de medios que proporcionaban los tiempos modernos (radio, cine, banderas, música, desfiles militares), la educación y la tecnología. Además, se inculcó en la población la necesidad de recuperar la grandeza de los imperios de antaño (romano, alemán, zarista, español), lo que suponía practicar la política expansionista de agresión. Los fascismos, en concreto, intentaron crear Estados donde aplicar sus teorías económicas de autarquía y de organización del mundo laboral. Por de pronto, el derecho a la huelga y los sindicatos de clase quedaron prohibidos.



El nazismo alemán y el fascismo italiano fueron dos de los regímenes totalitarios existentes en la Europa de los años 30 y 40 del siglo xx. He aquí una instantánea de los líderes de ambos movimientos políticos, Hitler y Mussolini, de 1940.

Tras la crisis de 1929, a la que aludíamos en el apartado anterior, y después del desorden económico achacable al sistema laboral imperante en la economía de la época, la misma clase obrera en paro, desengañada por las soluciones dadas por los Gobiernos capitalistas, se incorporó y apoyó estos regímenes totalitarios creyendo sus promesas de pleno empleo y prosperidad económica. Por otro lado, el fascismo prendió también en las capas medias y pequeño-burguesas, atemorizadas por la incertidumbre económica, la inseguridad y el peligro de proletarización; de ahí que la crisis económica, como decimos, fuera un elemento necesario en su nacimiento. No se creó un sistema radicalmente nuevo; se trataba de un capitalismo no liberal dinamizado a partir de la supresión de los sindicatos de izquierda y de la difusión del principio de sumisión a la jerarquía en el ámbito laboral, y mediante la conquista militar de mercados. Por tanto, la motivación económica en defensa de los intereses capitalistas alemanes sería el origen del nazismo.

Sin entrar en más detalles sobre los pormenores políticos de la época, nuestra atención se ha de centrar en la relación del contexto de estos años con los aspectos culturales y, en especial, con los literarios que en ellos se desarrollan y que, en concreto, inciden en nuestra generación.

Como llevamos diciendo desde páginas anteriores, en Europa se desarrollaron los *-ismos*, movimientos artísticos de carácter experimental que se producen en las primeras décadas del siglo xx. La mayor parte de ellos se formaron en torno a un manifiesto, esto es, una especie de programa, preceptiva o declaración de

intenciones de dicha corriente. Su espíritu provocador, rasgo consustancial a cada uno de ellos, conllevaba la negación o el desdén del movimiento inmediatamente anterior. La lista es ilimitada, pero nosotros nos centraremos después en cuatro de ellos, de carácter internacional (futurismo, cubismo, dadaísmo y surrealismo) y a dos de origen hispano (ultraísmo y creacionismo) por ser los que, de alguna manera, influyeron en los autores del 27.

Podemos decir que la sensibilidad vanguardista fue la primera en comprender tanto las experiencias impuestas por las nuevas realidades de la sociedad como las transformaciones que se iban produciendo. Así, aunque la inicial efervescencia vanguardista de los primeros años fue desapareciendo, la renovación que aportaron las vanguardias perduró más allá de las aportaciones concretas de cada escuela o grupo de artistas.

Aparte de las manifestaciones literarias, de las que luego nos ocuparemos, otras actividades artísticas o expresivas aportaron cambios importantes. En las artes plásticas destacan los pintores Chagall y De Chirico, considerados precedentes de los surrealistas. En el campo de la abstracción se encuentran las obras de Joan Miró y las del francés André Masson. El surrealismo también influye en otras formas de expresión, como el cine, donde sobresalen el español Luis Buñuel, con obras tan conocidas como *Un perro andaluz*, de 1930, o el francés Jean Cocteau.



La propaganda era una herramienta muy utilizada por el régimen nazi. Con ella se quería imbuir a la población con la ideología de dicho movimiento. En la ilustración se observan algunas de esas ideas que se querían inculcar: por un lado, aspectos positivos del régimen aludiendo a la infancia y a la juventud; por otro, sentimientos como el antisemitismo y el odio hacia el comunismo.

En esta época cabe reseñar también el despegue que experimentaron los medios de comunicación de masas, como la prensa, el cómic, la fotografía, la radio, el cine, etc., algunos de los cuales, como ya hemos dicho, ayudaron a expandir los totalitarismos. El periodismo alcanzó una difusión y poder inusitados y, asociados a la prensa, aparecieron el cómic, el tebeo y la historieta gráfica. Asimismo, la figura del fotógrafo fue fundamental en los diarios y revistas, pues se convirtieron en testigos del mundo en conflicto de aquellos años, como el húngaro-norteamericano Robert Capa o el francés Henri Cartier-Bresson. La radio también alcanzó un auge extraordinario al convertirse en un importante transmisor de información y en un homogeneizador de los gustos y costumbres de la época (música ligera, publicidad comercial, etc.). La vinculación de la industria fonográfica con la radio posibilitó la difusión de formas musicales como el *jazz*. El arte cinematográfico también logró una notable madurez estética con directores y artistas cómicos como Charles Chaplin, Buster Keaton y Harold Lloyd. La llegada del cine sonoro en 1927 aumentó sus posibilidades expresivas y posibilitó el desarrollo industrial de este medio. En 1939 se produjo el primer éxito comercial del cine en color con *Lo que el viento se llevó* y en 1940 se estrena *Ciudadano Kane*, de Orson Welles.

Ante el avance imparable de Hitler y el nazismo, en 1939 estalló otra guerra en Europa que pronto alcanzó dimensiones mundiales. A grandes rasgos, diremos que las llamadas potencias aliadas consiguieron vencer el eje Roma-Berlín-Tokio, pero entre ellas surgieron fuertes diferencias ideológicas por el recelo suscitado por la consolidación del comunismo en la Unión Soviética. Por ello, al finalizar la guerra, la alianza entre aliados se rompió y cambió totalmente el mapa geopolítico con respecto al de 1939. Los Estados Unidos y la Unión Soviética se convirtieron en dos Estados, inmensos, distanciados geográficamente, muy ricos en recursos naturales, avanzados en el estudio de la energía nuclear y con concepciones políticas y económicas opuestas, que asumieron definitivamente el protagonismo político mundial como las dos nuevas superpotencias. Así, desde 1947, Estados Unidos y la URSS lideraron los dos grandes bloques a los que representaban y se repartieron el control del mundo. La desconfianza entre estas dos grandes potencias dio origen a un período de «guerra fría» que se prolongó durante la segunda mitad del siglo XX.



El antisemitismo fue uno de los más atroces y crueles sentimientos que se produjeron en la Segunda Guerra Mundial, en especial, por los nazis. La escena, perteneciente a la película *La lista de Schindler*, muestra una imagen de sus terribles consecuencias.

En una breve descripción de los hechos, el comienzo de la contienda tuvo lugar como sigue. El 30 de agosto de 1939, pocos días después de la firma del pacto germano-sovié-tico, tropas polacas, que en realidad eran soldados alemanes disfrazados, invadieron Alemania. Con esta excusa como justificación, el 1 de septiembre los alemanes invadieron Polonia, lo que dio comienzo a la Segunda Guerra Mundial. La caballería polaca intentó resistir a los tanques alemanes. Inmediatamente Stalin también cruzó las fronteras polacas orientales. En menos de un mes toda Polonia estaba repartida y, unos meses después, Hitler inició su represión contra la población judía, a la que confinó en el gueto de Varsovia. Hitler confiaba en que Francia y Gran Bretaña continuarían aceptando su política de expansión hacia el este y de contención del comunismo, pretensión germana a la que aquellos dos países no estaban dispuestos a ceder. En los días siguientes los aliados (Francia y Gran Bretaña) declararon la guerra al Eje (Alemania e Italia), aunque la lucha no empezó hasta la primavera de 1940. En esta ocasión, como ocurriera en la Primera Guerra Mundial, otros países se fueron uniendo a uno y otro bando hasta dar al conflicto dimensiones mundiales.

Fue esta conflagración una nueva forma de hacer la guerra. La caballería fue sustituida por los carros de combate y la aviación cobró especial importancia. Gracias al invento del radar se controló el espacio aéreo y los aviones ampliaron su autonomía gracias al apoyo de los portaviones. Los vuelos se hicieron más cortos gracias a la propulsión a reacción mientras que las baterías antiaéreas contrarrestaron los efectos de las bombas sobre instalaciones y núcleos urbanos, al tiempo que evitaban el lanzamiento de paracaídas. Por otra parte, en el mar se contó con vehículos anfibios que permitían hacer desembarcos masivos de soldados y los torpedos incrementaron el acierto sobre barcos y submarinos. En la retaguardia, se intentaba minar la moral de la población civil, como se había ensayado ya en la guerra civil española de 1936-1939, mediante bombardeos y amenazas de ataque con gas. Y en cuanto a la mujer, esta adoptó una actuación parecida a la de la guerra anterior, ocupando puestos en fábricas, astilleros y oficinas de las fuerzas armadas y conduciendo ambulancias o asistiendo a los heridos. Otros descubrimientos que se aplicaron en la contienda fueron la bomba de fisión atómica, de alcance destructivo hasta entonces nunca visto; la penicilina, que luego se comercializó; la radio, que permitió mandar mensajes secretos en clave; o el tejido de nailon, que sustituyó a la seda de los paracaídas y que después encontraría múltiples aplicaciones en la industria textil.

La guerra, asimismo, aportó otros aspectos perversos y deleznables, como el antisemitismo y el racismo. Todos conocemos el profundo desprecio de Hitler hacia los judíos. El gueto de Varsovia fue una buena muestra de ello, pues obligaron, en octubre de 1940, a todos los judíos de esa ciudad a concentrarse en un

sector de la ciudad donde fueron vigilados por guardias alemanes. El hacinamiento y la falta de trabajo ocasionaron el hambre, las epidemias y la miseria. El caso polaco fue el primero, pero no el último ni el único. A medida que los nazis ocuparon Europa se multiplicaron los campos de concentración y de exterminio para imponer su nuevo orden político y racial.

Tras la guerra los esfuerzos se orientaron a la reordenación de Europa. Al igual que había ocurrido en 1918, en 1945 volvió a imponerse la democracia como sistema político, pero ahora enriquecida con el sufragio femenino y con nuevos derechos económicos, sociales y culturales. En las viejas democracias europeas occidentales los partidos de masas (socialistas, laboristas y demócrata-cristianos) se convirtieron en alternativa real a las elites liberales decimonónicas. Se reconstruyeron las instituciones democráticas sobre nuevos textos constitucionales y se adaptaron a las nuevas necesidades buscando posturas revisionistas.

Dejando de lado esta breve referencia a cuestiones históricas y adentrándonos, escuetamente también, en el panorama de la ciencia y pensamiento de la segunda parte del siglo xx, diremos que, después de la Segunda Guerra Mundial, la relación entre ciencia y tecnología se hizo más estrecha que nunca, hasta el punto de que la interdependencia de ambos tipos de conocimientos era difícil de separar, a veces. Asimismo, se acuñó la expresión «gran ciencia» para caracterizar la parte más importante de la actividad científica desarrollada desde la Segunda Guerra Mundial. Por otra parte, a esto hay que añadir que una importante revolución científico-técnica de los últimos años del siglo pasado se experimentó en el campo de la informática.

En el ámbito cultural occidental hay que destacar el desarrollo de la filosofía como análisis y réplica de una sociedad que, como hemos visto, se ha visto marcada por acontecimientos de trascendental importancia durante la primera mitad de la centuria pasada. Así, en la Europa de la posguerra cabe destacar la Escuela de Frankfurt, que elaboró una crítica de la sociedad industrializada por las consecuencias que tiene para la sociedad y la cultura. Autores como Theodor Adorno (1903-1969), Erich Fromm (1900-1980) y Herbert Marcuse (1898-1979) son algunos de los principales integrantes de esta escuela, influida por el pensamiento marxista. La hermenéutica se convirtió, gracias a autores como Hans-Georg Gadamer (1900-2002) o Paul Ricoeur (1913-2005), en uno de los métodos más importantes de la filosofía actual. Frente a la pretendida —y cada vez más discutible— objetividad de las ciencias naturales, estos autores se ocuparon de averiguar cómo es posible la comprensión y la interpretación en las ciencias humanas. La corriente existencialista, desarrollada principalmente entre las dos guerras mundiales y que, de la mano de Heidegger, elaboró un duro análisis de la cultura occidental, tuvo en Jean-Paul Sartre (1905-1980) y Simone de Beauvoir (1908-1986) sus más influyentes representantes desde los años cuarenta. El primero consideraba que el ser humano es una estructura abierta, «un proyecto que se vive subjetivamente» y que tiene como principal característica su radical libertad. Esta idea da cuenta de su existencialismo materialista y, consecuentemente, ateo. Bajo la denominación de estructuralismo se incluye un amplio conjunto de autores que comparten un método más que un corpus ideológico, de ahí que no se les pueda considerar un movimiento o una escuela homogénea. Con el término «estructura» se subraya la interrelación de las partes de un sistema. Ferdinand de Saussure y los lingüistas de la Escuela de Praga utilizaron este enfoque de estudio que pronto fue adoptado por los estudiosos de otras disciplinas. Así, Claude Lévi-Strauss (1908-2009) aplicó este método en antropología, Jacques Lacan (1901-1981) en el psicoanálisis y Michael Foucault (1926-1984) en sus múltiples investigaciones acerca del saber, del poder y sus imposiciones a los individuos o sobre diferentes aspectos de la historia. Por último, algunos filósofos más recientes integran lo que se ha llamado «posmodernidad» para resaltar su actitud crítica respecto a los excesos de la sociedad actual debidos a los procesos de industrialización. Un importante representante de esta corriente filosófica es, actualmente, Gilles Lipovetsky (1944), quien suele analizar en sus obras ciertos aspectos de la sociedad posmoderna como el narcisismo, el consumismo, el hedonismo, la moda y lo efímero, el culto al ocio, la cultura como mercancía, etcétera.

UN NUEVO RÉGIMEN PARA UN NUEVO SIGLO

Una vez repasado el panorama europeo en lo que a nosotros nos interesa, en este primer capítulo, para conocer el contexto en el que van a desarrollar su actividad literaria los escritores a los que dedicamos este volumen, nos retrotraemos en el tiempo y volvemos a los primeros años del siglo xx con el fin de completar el paisaje político, social y cultural en el que estos se moverán y que condicionará y explicará su obra.

Para comenzar nuestro repaso por la España en que vivieron los autores de nuestra generación, echemos la vista atrás y pongamos los ojos todavía en los años de la Restauración, período que transcurre entre 1874 y 1923 y al que Joaquín Costa definió como una época de «oligarquía y caciquismo».



Caricatura de la época sobre la abdicación de Isabel II. Antes de la llegada de la Restauración, en 1874, la abdicación de Isabel II en su hijo Alfonso XII, en 1870, fue un hecho necesario para dar una nueva imagen a la monarquía, con un príncipe joven y acorde con los nuevos tiempos.

Fracasada la Primera República, tras la abdicación de Amadeo de Saboya, y desbordada aquella por las guerras carlistas y por insurrecciones varias en Andalucía y Levante, el pronunciamiento del general Martínez Campos restauró la monarquía colocando en el trono a Alfonso XII, hijo de Isabel II. Tanto este rey, que reinó entre 1875 y 1885, como su viuda María Cristina, regente entre 1885 y 1902, dieron prestigio a una monarquía que había caído en el descrédito provocado por el reinado de Isabel II, entre 1833 y 1868.

Como hemos dicho, nuestro primer poeta, Pedro Salinas, nació en 1891, un momento en que ya estaba asentado un régimen que, tras el levantamiento antes mencionado de Martínez Campos, fue obra del político liberal-conservador Antonio Cánovas del Castillo. Fue esta una época estable, de concordia y libertad, en la que durante años parecían haberse resuelto los grandes problemas del país, tales como el intervencionismo de la corona, el militarismo, la falta de consenso constitucional o el uso exclusivista del poder.

En 1876 se creó una constitución que estuvo vigente hasta 1931. En este último año, la mayoría de nuestros poetas habían dado muestra ya de su buen hacer. Así, por ejemplo, en 1920, Gerardo Diego publicó *El romancero de la novia*; en 1924, Rafael Alberti *Marinero en tierra*, con el que obtuvo en 1925, junto con el mencionado Gerardo Diego, por *Versos humanos*, el Premio Nacional de Literatura; Federico García Lorca *Romancero gitano*, en 1928, y *Poema del cante jondo*, en 1931; y Pedro Salinas *Fábula y signo*, o Luis Cernuda *Los placeres ocultos*, en ese mismo año. Digamos, pues, que eran nuestros autores poetas más o menos asentados en el panorama literario de la época.

Pues bien, esta Constitución, si bien de orientación conservadora —pues la soberanía radicaba en las Cortes y en el rey, consideraba la religión católica como la religión del Estado y establecía un sufragio restringido—, fue lo suficientemente flexible como para ir incorporando poco a poco principios democráticos como el del sufragio universal masculino (1890), el juicio por jurado o el culto privado de otras religiones.

La Restauración consiguió, por tanto, a pesar de la alternancia en el Gobierno de conservadores y liberales, crear un proceso de modernización y desarrollo que se prolongó hasta finales de los años veinte. Tal progreso se produjo, principalmente, en zonas como Cataluña, Vizcaya, Guipúzcoa y Asturias, y en sectores como la banca, el ferrocarril, la electricidad, la minería y la agricultura de exportación. Por otra parte, el desarrollo económico, la tímida mejora en las condiciones higiénicas y sanitarias, la ausencia de crisis demográficas importantes y la escasez de guerras civiles y coloniales contribuyeron a que la población entre 1900 y 1930 pudiera mejorar sus condiciones de vida.



Máquina de escribir Underwood. Muy distinto a los poemas de amor de Salinas, el poema *Underwood girls* hace referencia a una conocida marca de máquinas de escribir de la época. Es un poema que canta a un objeto de la vida moderna y cotidiana, tal y como propugnan movimientos vanguardistas como el futurismo o el creacionismo.

La población creció entre esos años y la estructura demográfica existente al final de este período mostraba una sociedad española muy distinta a la del siglo XIX. Los centros urbanos crecieron considerablemente. Madrid se transformó radicalmente, convirtiéndose en una ciudad comercial y bancaria, con la ampliación de barrios elegantes y la construcción de edificios fastuosos y vistosos, la construcción de hoteles como el Ritz y el Palace o el trazado de la Gran Vía. Así, si en septiembre de 1880, cuando el joven bilbaíno Miguel de Unamuno cuando llegó a Madrid, a la estación de Príncipe Pío, y al subir por la cuesta de San Vicente vio una ciudad triste; Lorca llegó a Madrid, en 1919, atraído por la ciudad en la que disfrutó del ambiente que emanaba de la Residencia de Estudiantes, de las tertulias en los cafés o en casa de sus amigos, del teatro, de las editoriales, de los restaurantes, lugares estos de una actitud lúdica que no excluía la disciplina y el esfuerzo en su labor creativa como escritor.

Barcelona, por otra parte, se convirtió a partir de 1880 en uno de los grandes conjuntos de la arquitectura europea, por lo que pudo mostrar el gran dinamismo económico y cultural de la ciudad. Bilbao duplicó su población y en 1886 vio el nacimiento de la Universidad de Deusto, de la mano de los jesuitas. Se construyó un ensanche, con calles amplias y bien trazadas, plazas y zonas ajardinadas y edificios admirables en torno a la Gran Vía como centro de la actividad bancaria y comercial de una villa que Ramiro de Maeztu, uno de los miembros de la generación del 98, consideraba «la capital de la nueva España». San Sebastián y Santander se convirtieron en lugares del veraneo selecto y exquisito y, por tanto, en modernas ciudades turísticas. Sevilla renovó completamente su estampa. Se abrieron grandes avenidas, se construyó un puente y nuevos edificios como la plaza de España y el hotel Alfonso XII y se remodeló el barrio de Santa Cruz y parte del centro urbano en torno a la catedral. En general, durante los treinta primeros años del siglo XX, al menos las capitales de provincia incorporaron los servicios y adelantos de la vida moderna, como la electricidad, el gas, los tranvías eléctricos, los automóviles, etcétera.

Ese ambiente de modernidad también se deja ver, como luego veremos, en los poetas del 27. Así, el ultraísmo, movimiento de vanguardia de raíces españolas y surgido por la época, hace uso de imágenes y metáforas ilógicas, relacionadas casi siempre con el mundo del cine, de los deportes, de los adelantos técnicos y, en definitiva, con todo lo que signifique modernidad. Basta por ahora con dejar una breve constancia de lo dicho con la presentación del poema «Underwood girls», de Pedro Salinas, perteneciente a su libro *Fábula y signo*, de 1931, donde hace referencia a las teclas de la máquina de escribir, objeto o herramienta fruto de los nuevos tiempos:

Quietas, dormidas están,
las treinta redondas blancas.
Entre todas

sostienen el mundo.
Míralas aquí en su sueño,
como nubes,
redondas, blancas y dentro
destinos de trueno y rayo,
destinos de lluvia lenta,
de nieve, de viento, signos.
Despiértalas,
con contactos saltarines
de dedos rápidos, leves,
como a músicas antiguas.
Ellas suenan otra música:
fantasías de metal
valses duros, al dictado.

Que se alcen desde siglos
todas iguales, distintas
como las olas del mar
y una gran alma secreta.
Que se crean que es la carta,
la fórmula como siempre.
Tú alócate
bien los dedos, y las
raptas y las lanzas,
a las treinta, eternas ninfas
contra el gran mundo vacío,
blanco en blanco.
Por fin a la hazaña pura,
sin palabras sin sentido,
ese, zeda, jota, i...

Este ambiente de resurgimiento y modernidad se dejaba ver también en la cultura española. Primero fue con la generación del 98 y luego con la del 27. Esta revitalización artística no fue fruto de la aparición de unas cuantas personalidades aisladas y más o menos geniales, sino el reflejo de una sociedad en cambio.

Con todo este avance del que hablamos y en concreto con el desarrollo industrial, el movimiento obrero adquirió también una fuerza hasta entonces desconocida. Desde primeros de siglo, la clase obrera constituyó una realidad social de gran importancia en la vida laboral y política. En Barcelona se creó en 1907 la Solidaridad Obrera por las sociedades obreras y los sindicatos autónomos de corte anarquista y sindicalista. Fue este un organismo sindical que se definió como apolítico, reivindicativo y a favor de la lucha revolucionaria de los sindicatos. Dicha institución dio lugar luego, en 1910, a la Confederación Nacional del Trabajo (CNT); y ese mismo año, la Unión General de Trabajadores (UGT), creada en 1888, cambió su organización interna sustituyendo las viejas estructuras gremiales y por oficio por sindicatos de industria. Después surgieron otras organizaciones sindicales: en 1911, Solidaridad Obrera —luego Trabajadores Vascos—, creada por el nacionalismo vasco; en 1912, los Sindicatos Libres Católicos; y en 1916, la Confederación Nacional Católico-Agraria, en la que se unieron los círculos agrarios católicos.

Tales iniciativas obreras dieron, como fruto, la existencia de conflictos que desembocaron en amplios movimientos huelguísticos que se produjeron especialmente entre 1899 y 1903 y entre 1910 y 1913. En Vizcaya, los socialistas encabezaron las huelgas mineras en 1903, 1906 y 1910. En La Coruña, Sevilla, Gijón y Barcelona tuvieron lugar huelgas anarquistas en los años 1901 y 1902. Y en 1991 hubo intentos huelguistas en varios lugares de la Península. En 1912, el Gobierno hubo de militarizar a los ferroviarios para impedir una huelga general de ferrocarriles y en 1913 una huelga minera en Riotinto estuvo a punto de convertirse en una huelga general en toda la minería.

Por otra parte, a partir de 1900 empezó a tomar cuerpo la legislación laboral. Así, en ese año se aprobaron la Ley de Accidentes del Trabajo y la Ley del Trabajo de Mujeres y Niños. En 1903 se creó el Instituto de Reformas Sociales, con el fin de impulsar la legislación social. En 1904 se acordó el descanso dominical. En 1906 se reguló la inspección de trabajo y en 1908 se crearon los tribunales industriales para intervenir en los conflictos derivados de la aplicación de las leyes sociales. En 1909 se creó el Instituto Nacional de Previsión. En 1912 se prohibió el trabajo nocturno de la mujer y en 1919 se estableció la jornada laboral de ocho horas.

A pesar de los avances laborales conseguidos, la España del primer tercio del siglo XX seguía siendo un país rural y atrasado en este ámbito laboral con respecto a Europa. Los salarios eran bajos; el empleo, irregular y precario; las condiciones de trabajo, muy duras; y el nivel de vida de las clases obreras y populares, crítico, en cuanto a vivienda, alimentación, esperanza de vida, atención sanitaria y educación.

Algunos autores del 27, una vez pasada la efervescencia vanguardista, mostrarán su compromiso social hacia los más desfavorecidos, de una manera u otra. Una forma de colaboración se materializó mediante la participación en iniciativas educativas ideadas durante la República, como es el caso de La Barraca, en donde participaría, entre otros, García Lorca, y que consistió en intentar llevar el teatro clásico por todos los rincones de España; o las Misiones Pedagógicas, proyecto educativo que consistió en expandir la educación, mediante el voluntariado de maestros, profesores, artistas y jóvenes estudiantes. Otras veces dejarán constancia de ese compromiso en su propia obra. Es el caso, por ejemplo, de Rafael Alberti. Una muestra de ello la encontramos en su libro *Sobre los ángeles* (1929). Este volumen es la expresión poética del desconcierto vital de su autor. Ha desaparecido la jovialidad futurista, sustituida por una desolación existencial que se manifiesta tanto en formas estróficas de arte menor y tono tradicional como en largos versículos que reflejan la influencia del surrealismo. Alberti encontró aquí un sentido a su vida en el compromiso social y el optimismo vital que hallaba en la ideología comunista. De este modo, el poema que cierra el libro se titula «El ángel superviviente», y abre así, tal como se transcribe a continuación, la puerta de la esperanza:

> Acordáos.
> La nieve traía gotas de lacre, de plomo derretido
> y disimulos de niña que ha dado muerte a un cisne.
> Una mano enguantada, la dispersión de la luz y el lento asesinato.
> La derrota del cielo, un amigo.
> Acordáos de aquel día, acordáos
> y no olvidéis que la sorpresa paralizó el pulso y el color de los astros.
> En el frío, murieron dos fantasmas.
> Por un ave, tres anillos de oro
> fueron hallados y enterrados en la escarcha.
> La última voz del hombre ensangrentó el viento.
> Todos los ángeles perdieron la vida. Menos uno, herido, alicortado.

A pesar de la mejoría que supuso el despegue industrial, los desequilibrios regionales incluso se agravaron. Por un lado, Cataluña, por sus características lingüísticas y culturales y por su dinamismo industrial y comercial, se convirtió en una realidad diferente. El *noucentisme* (novecentismo), movimiento cultural que surgió de la mano de Eugeni d'Ors (1881-1954), favoreció una imagen moderna de Cataluña. Por otro, la emigración masiva motivada por la industrialización convirtió Vizcaya en una sociedad industrial y masificada, demandante de una cultura que se manifestó en la pintura, con artistas como Regoyos o Zuloaga, y en la literatura y el pensamiento con Unamuno, Baroja y Maeztu, entre otros. Y, por otro, regiones como Galicia, Extremadura, Canarias, Aragón, Castilla la Vieja, Castilla la Nueva —excepto Madrid— y Navarra sufrieron importantes pérdidas de población entre 1900 y 1930. Andalucía, por último, era el paradigma del problema agrario español con los latifundios, los jornaleros sin tierra, el atraso rural, el paro estacional, el hambre y el analfabetismo.



La Residencia de Estudiantes, de Madrid, fue fundada en 1910. Dada su importancia en la cultura española de los primeros años del siglo xx fue declarada Patrimonio Eurpeo en 2007. En ella convivieron importantes personalidades el mundo de la cultura y de la ciencia entre 1910 y 1939. Allí coincidieron Luis Buñuel, Federico García Lorca y Salvador Dalí. Severo Ochoa fue también uno de los científicos que residió en la institución.

Frente a estos desequilibrios, en España se producía también el desarrollo y el resurgimiento. Desde los años de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) España dejó de ser un país netamente agrario. Hacia 1930, más de la mitad de la población trabajaba en sectores industriales o en servicios. La aristocracia había perdido su importancia y el poder social se había desplazado hacia los círculos industriales y financieros. Tras la derrota del 98, en 1927, consiguió salir victoriosa de la guerra de Marruecos. La Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, creada en 1907 bajo la presidencia de Santiago Ramón y Cajal, revolucionó la investigación científica y experimental del país. Pintores como Sorolla y Zuloaga fueron reconocidos internacionalmente y otros como Picasso, Juan Gris, Joan Miró y Dalí participaron de la vanguardia europea. Manuel de Falla estrenó con éxito su *ballet El sombrero de tres picos*, con decorados de Picasso, en Londres en 1919, y *El amor brujo*, en París, en 1925. José Ortega y Gasset (1883-1955) creó en 1923 la *Revista de Occidente*, una de las más prestigiosas revistas intelectuales europeas. Su libro *La rebelión de las masas* tuvo gran éxito internacional y otro de sus ensayos, *La deshumanización del arte*, influyó sobremanera en los jóvenes poetas que estamos estudiando.

Un lugar de encuentro de nuestros escritores lo constituyó la Residencia de Estudiantes, establecida en 1910. Esta institución era un lugar donde los jóvenes universitarios podían completar sus estudios, dentro de un ambiente apropiado, rodeados de otros compañeros universitarios de distintas especialidades. Contaba con biblioteca, laboratorios, instalaciones deportivas, etc. Allí el conocimiento y el desarrollo intelectual no se reducían a la mera especialidad universitaria, sino que la Residencia de Estudiantes se convirtió en un centro de cultura viva e intelectual para las humanidades y las ciencias. Al frente de esta residencia estaba, desde su fundación, Alberto Jiménez Fraud (1883-1964), que gestionó y organizó con éxito esta nueva experiencia educativa en España. Muy pronto escritores, científicos, intelectuales, artistas y jóvenes con inquietudes se acercaron a ella; iban a pasar algunos días, si estaban de paso, o bien a la biblioteca, o bien a pasear por el patio de las Adelfas. José Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez, José Moreno Villa, Valle Inclán, Emilio Prados, Luis Buñuel, Dalí, Lorca, etc., pasaron por allí. La Residencia aglutinó, pues, a lo mejor de la intelectualidad española. A ella estuvieron vinculadas, fueran o no residentes, todas las grandes personalidades de la ciencia, el arte y la literatura de la época. La Residencia tuvo siempre un enorme interés por las cuestiones científicas. En ella funcionaron los primeros laboratorios de anatomía microscópica, de química general, de fisiología general, de fisiología y anatomía de los centros nerviosos.

Por último, en el ámbito social también acaecieron hechos significativos que dieron cuenta del avance que se estaba produciendo en España: las formas de vida,

la mentalidad, el vestido, el ocio, la aparición de profesionales que ocupaban puestos relevantes en el Estado, en las industrias, empresas y bancos o el aumento de las clases medias.

LA CRISIS DEL 98, LAS ANSIAS DE REGENERACIONISMO Y LA LLEGADA DE UN NUEVO REY

Lo dicho anteriormente dio lugar a ciertas contradicciones que se pusieron de manifiesto con la crisis del 98, provocada por los problemas con Cuba y Filipinas, la guerra con Estados Unidos y la pérdida de las últimas colonias, principalmente. Lo que se ha dado en llamar «desastre del 98» tuvo varias consecuencias: profunda crisis de la conciencia nacional; exigencias de cambio, de reformas, de regeneración y europeización; irrupción de los nacionalismos; y reactivación de la política exterior española, consistente en una acercamiento a Francia y Gran Bretaña; la creación de una relación especial con los países hispanoamericanos y una importante presencia en el norte de África.

A pesar de lo que supuso la derrota del 98, el sistema se mantuvo y el rey Alfonso XIII pudo mantenerse y renovarse, a pesar del perfil imprudente y frívolo de este monarca. Será a partir de 1920 cuando los españoles vean en el cambio la forma de llevar a cabo esa regeneración. Al principio se intentó, con ciertas iniciativas o apuestas republicanas, que el régimen de 1876 evolucionara hacia un sistema constitucional y parlamentario, pero dicha evolución no fue posible.

No obstante, a pesar de que los movimientos regeneracionistas fracasaron, en la política sí tuvieron lugar cambios que buscaban ese regeneracionismo. Así, el Partido Liberal incorporó el anticlericalismo a la sociedad, con el control a las órdenes religiosas, la incorporación del matrimonio civil o la enseñanza secular. Dichas medidas se aplicaron desde la convicción de que la regeneración nacional requería de una menor presencia de la religión en la vida social española. Se crearon los ministerios de Instrucción Pública y el de Agricultura, Industria y Comercio, y se llevaron a cabo reajustes presupuestarios ideados por Raimundo Fernández Villaverde, ministro de Hacienda.

Con Antonio Maura, a través de varios de sus mandatos, en 1902, 1904, 1907 y 1909, el proyecto regeneracionista conservador se hizo más ambicioso. Se intentó terminar con el caciquismo y articular la sociedad en partidos apoyados por los grandes sectores sociales. Pero Maura fracasó. Tras la semana trágica de Barcelona, en 1909, entró a gobernar el Partido Liberal de José Canalejas, entre 1910 y 1912, que también adoptó sus medidas de regeneración que rompieron con el bipartidismo cuando Maura se negó a seguir el «turno», de tal manera que el sistema hasta ese momento vigente desapareció. Esto provocó la inestabilidad política desde 1914.

Los autores de la generación del 27 también crecieron y se educaron a la sombra del regeneracionismo. Su relación con la Residencia de Estudiantes, a la que nos hemos referido antes, lo demuestra. A la consideración de centro cultural de primer orden se une el talante liberal y tolerante que se respiraba allí, dada la vinculación de sus fundadores con la Institución Libre de Enseñanza, de gran importancia en el ámbito educativo y formativo de la inteligencia española de finales del siglo XIX y primeros del XX. Su director, Alberto Jiménez Fraud, antes citado también, fue el artífice de que la Residencia de Estudiantes fuera el centro de cultura tan importante que fue y de ver la cultura con una mirada cosmopolita y progresista. El espíritu de la Institución, laico, abierto y dialogante, fue compartido por los del 27, en su mayoría liberales, progresistas y republicanos.

Como vemos, los Gobiernos de la monarquía fueron incapaces, entre 1913 y 1923, de dar respuesta a los problemas del país. No supieron aprovechar el enriquecimiento que supuso la neutralidad en la Primera Guerra Mundial, ni detener el proceso inflacionista, ni hacer frente al malestar laboral. Tampoco supieron tranquilizar a un ejército descontento por su situación económica, preocupado por el deterioro del orden público, por un poder civil debilitado y armado de una mentalidad nacionalista de la que le había provisto la guerra de Marruecos. Por otra parte, el consenso y la estabilidad política que se habían conseguido en 1876 desaparecieron. Varios hechos, aparte de lo dicho, desencadenaron el derrumbe del sistema: el manifiesto firmado por oficiales del arma de infantería, en 1917, en el que exigían la renovación del país; el intento, por parte de parlamentarios catalanes y republicanos, en julio de ese año, de reunir una asamblea constituyente en Barcelona; la huelga promovida por los socialistas, en agosto, para forzar la formación de un Gobierno provisional y elecciones constituyentes; las huelgas y atentados vividos en Barcelona en 1919; y, por último, la derrota en Marruecos del ejército, en 1921.

En este escenario, Alfonso XIII aceptó el golpe de Estado incruento que el capitán general de Cataluña, Miguel Primo de Rivera, dio en septiembre de 1923, con el apoyo, la simpatía o la indiferencia de buena parte del país. Este golpe, según la opinión de los historiadores, fue un grave error histórico, pues la caída del Gobierno en 1930 arrastró a la monarquía en 1931, año en que se proclamó la Segunda República. La dictadura de Primo de Rivera transcurrió entre 1923 y 1930 y se enmarca dentro de la corriente totalitarista que estaba corriendo por esos años en Europa, como hemos visto al principio de este capítulo. Durante su período de existencia se llevaron a cabo medidas y planes que, en buena medida, podían ser considerados regeneracionistas también: se trazó un plan de confederaciones hidrográficas y obras públicas; se impulsaron las comunicaciones y la electrificación del país; se terminó con la guerra de Marruecos, en 1927; se creó el primer sector público español; se realizaron importantes reformas económicas; y se reformaron las relaciones laborales.

La dictadura mantuvo el consenso hasta 1927. Fracasó, posiblemente, porque intentó crear un sistema político propio y por la aparición de varios problemas que no supo afrontar ni resolver. Y ya no era posible volver a la situación anterior a 1923. Muchos monárquicos se habían alejado de Alfonso XIII, debido a la creciente impopularidad de la institución por él representada. Mientras, las fuerzas contrarias a la monarquía —republicanos, socialistas y anarcosindicalistas— comenzaron a organizarse para contribuir a su derrocamiento y la represión gubernamental popularizó la causa republicana.

Por otra parte, serían los intelectuales, los universitarios, los ateneístas y los estudiantes los que darían la vitalidad de la que carecía el país en esos momentos. Miguel de Unamuno, uno de los principales enemigos de la dictadura, fue desterrado a Fuerteventura en 1924. El ateneo madrileño se clausuraba. Otros intelectuales formarían un frente liberal contra el general. Entre ellos se encontraban Ortega y Gasset, Marañón o Fernando de los Ríos. Precisamente este último, amigo de García Lorca, dio una carta de presentación al bisoño poeta granadino para entregársela, a su llegada a Madrid, en 1919, a Juan Ramón Jiménez, el poeta más famoso del momento junto con Machado.

La República fue proclamada el 14 de abril de 1931, después de unas elecciones municipales que adquirieron el carácter de un plebiscito contrario a la monarquía.

La llegada de la República supuso un cambio en la forma de Estado, acorde con los nuevos tiempos y con los sistemas políticos que estaban apareciendo en diversos países de Europa. Atrás se dejaban las estructuras del Antiguo Régimen, de tal modo que dos tercios de los españoles con derecho a voto se decantaron por la república al votar a los partidos republicanos, hartos de una monarquía asociada a la corrupción, la injusticia y la falta de libertad.

El régimen que nacía pretendía crear un parlamento representativo que apartara a la vieja oligarquía de la política y empezar un camino de reformas sociales, sin que ello supusiera, en principio, un cambio en las estructuras económicas y sociales.

La heterogeneidad fue un rasgo de ese período. Políticamente, la apoyaron los republicanos conservadores y los progresistas, los socialistas y los nacionalistas gallegos y catalanes. Y, socialmente, se sumaron al advenimiento de la República la burguesía media, la pequeña burguesía y parte de la clase obrera. Por otra parte, la situación era vista de distinta forma, dependiendo del enfoque de quien la valoraba: demasiado atrevida para la oligarquía, pero bastante tímida para la izquierda.



Las Misiones Pedagógicas fueron un proyecto patrocinado por la Segunda República para llevar la cultura a los lugares más recónditos de la geografía española. Entre 1931 y 1936, seiscientos voluntarios de la la institución recorrieron casi siete mil pueblos y aldeas.

Aunque la autarquía permitió evitar a España los efectos negativos de la Gran Depresión, la crisis internacional de la época no favoreció a la naciente República. Entre los problemas de más urgente solución se encontraba el existente en el mundo rural, donde había que mejorar los rendimientos y solucionar los permanentes conflictos sociales, que el poder solía interpretar como simples problemas de orden público resueltos siempre por la fuerza. La solución consistía en transformar el régimen de propiedad de la tierra, pero encontraba siempre la resistencia de los terratenientes, entre otros factores.

Otros problemas que hubo de afrontar la República fueron la difícil relación con el Ejército, acostumbrado a intervenir en asuntos políticos, o la tampoco fácil convivencia con la Iglesia, con gran presencia en la enseñanza y en diversas organizaciones profesionales, sindicales o estudiantiles. Asimismo, hubo de abordar el tema de las nacionalidades, así como la promoción de la educación y la cultura del país.

En este sentido, durante los primeros años se llevan a cabo algunos intentos de reforma agraria, de racionalizar los cargos en el Ejército, de extender la educación, de preparar los estatutos de autonomía, de prohibir a la Iglesia el ejercicio de la educación o de aprobar el matrimonio civil y el divorcio.



Placa situada en la fachada del número 47 de la calle Marqués de Urquijo, en Madrid, donde vivieron Rafael Alberti y María Teresa León, entre 1931 y 1936. Durante los sucesos producidos en Asturias, en 1934, la pareja se encontraba en la Unión Soviética, sin poder volver a Madrid al saber que la policía y el ejército les buscaba. Su casa fue saqueada «arrancando plantas y tirando los cuadros al suelo y hasta abrieron un agujero en el techo, seguros de que escondíamos peligrosos intelectuales directores de la revolución latente en España», según refirió María Teresa León en sus *Memorias de la melancolía*.

Durante esos años, escritores entre los que se encontraban varios de los miembros del 27, como Lorca y Alberti —unidos a Ortega y Gasset, Gregorio Marañón,

Unamuno, Machado, Sender, Max Aub y Miguel Hernández—, tuvieron un ascendiente cultural y público excepcional. Participaron en iniciativas relacionadas con los esfuerzos que la República hizo en el terreno educativo, como las de las Misiones Pedagógicas y La Barraca. La primera fue un intento, dentro de la reforma educativa, que se quiso llevar a cabo para apoyar la enseñanza más allá de las grandes ciudades. La segunda surgió paralelamente a la anterior idea, y consistía en llevar el teatro a los pueblos para dar a conocer a los autores clásicos: Cervantes, Calderón de la Barca, Lope de Vega, etc. El proyecto se lo ofrecieron a Lorca, que aceptó inmediatamente. Propuso a través de su amigo Fernando de los Ríos que el Gobierno apoyara económicamente este proyecto y acudió a la Federación Universitaria Escolar (FUE) para su organización administrativa. El proyecto salió adelante y el 2 de diciembre de 1931, en una entrevista en el diario *El Sol*, el poeta anunciaba la fundación de este curioso proyecto teatral. Los actores fueron siempre estudiantes no profesionales, elegidos en rigurosa selección, uniformados: las chicas con vestido azul y blanco y los chicos con mono azul, luciendo todos la famosa insignia del grupo teatral diseñada por Benjamín Palencia. Incluso Lorca vistió también este uniforme. Se construyó un escenario móvil de fácil montaje y unos decorados y figurines de aire vanguardista, que también tenían que ser funcionales y eficaces, con un gran poder de sugerencia para suplir lo que normalmente hay en los teatros fijos. Los ensayos, dirigidos por Federico, se realizaron en los primeros meses de 1932, con entusiasmo y una pormenorizada atención a los gestos y la dicción: montaron varios entremeses de Cervantes y el auto sacramental de Calderón, *La vida es sueño*. Lorca resultó ser un eficiente director de escena y su experiencia en los montajes de La Barraca fue para el dramaturgo una gran escuela, cuyos movimientos adquiridos aplicaría luego a las obras que más adelante lo llevaron al éxito.

Todos los intentos de reforma planteados por el Gobierno republicano provocaron la demonización del nuevo régimen por parte de la derecha y la jerarquía eclesiástica, alentando la conspiración, que en agosto de 1932 se materializa en la promoción de un golpe de Estado, absurdo y disparatado, del general Sanjurjo. Las fuerzas conservadoras formaron la Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA), un partido divorciado del espíritu de la República, mientras que, de otra parte, se radicalizaron las protestas de socialistas y anarquistas, que exigieron al Gobierno verdaderas reformas. Todo ello hizo que los conflictos sociales se agravasen, hasta que las elecciones de 1933 provocaron un giro del país hacia la derecha. La CEDA se convierte, así, en la clave del poder en los años 1934 y 1935, un «bienio negro» en el que se echó por tierra gran parte de la legislación y las medidas llevadas a cabo entre 1931 y 1933. Se paralizó y destruyó la reforma agraria, se impiden los desarrollos de los estatutos de autonomía, etc. Ante esto, la respuesta de los trabajadores también fue contundente. En 1934, la huelga general de Asturias hizo mostrar al Gobierno su cara más reaccionaria: aparte de los más de mil muertos del lado de los insurrectos y alrededor de trescientos muertos en las fuerzas públicas y el Ejército que dejaron los acontecimientos de octubre, hubo fusilamientos, torturas, encarcelamientos, persecuciones, etc. En este contexto de crispación, la radicalización se aceleró y el golpe de Estado se iba incubando ya antes de las elecciones de 1936. Ante este escenario, la oposición progresista, con el fin de defender la legalidad republicana amenazada, creó un frente popular antifascista.

En las elecciones de 1936, la victoria del Frente Popular terminó por exasperar a la oligarquía, crispación que se disparó con el fuerte impulso que el nuevo Gobierno dio a la reforma agraria. Surgió entonces la tensión en las calles, los más reaccionarios buscaban la intervención del Ejército y en julio de 1936 se produjo un golpe de Estado que constituyó un fracaso, debido a que no todo el Ejército ni todas las fuerzas del orden secundaron a los rebeldes y a la resistencia de la clase obrera.

En la Guerra Civil, España quedó dividida en dos zonas. Una, dominada por la legalidad republicana, la constituyen las zonas industriales y las grandes ciudades. La otra, dirigida por los rebeldes, en la única ciudad en donde triunfa es en Sevilla. Los apoyos de ambos bandos estaban bien definidos: los golpistas contaban con el respaldo de los grandes terratenientes, la alta burguesía financiera e industrial, el clero y parte de las clases medias y los pequeños propietarios del campo del centro y del norte; la República era defendida por los obreros industriales, gran parte de los sectores pequeño-burgueses y los trabajadores del campo.

Consecuentemente con esta división, la política económica seguida en cada parte fue completamente distinta: en la zona republicana se profundizó en las reformas, mientras que en la zona nacionalista se destruyó todo lo creado por el Gobierno legalmente constituido, basando sus actuaciones en el intervencionismo del Estado y en la defensa de la propiedad privada.

Ante esta división en bandos, la ayuda internacional fue determinante, hasta el punto de que la guerra, aun siendo un hecho español, se internacionalizó desde el primer momento. Los más beneficiados fueron los militares sublevados, que contaron con la ayuda de los regímenes totalitarios de Alemania e Italia, mientras la República fue respaldada, ya avanzada la contienda, por la Unión Soviética, ya que las democracias liberales optaron por la no intervención, lo que dejaba vía libre a las potencias fascistas. No obstante, la ayuda extranjera a Franco fue probablemente menos decisiva de lo que la propaganda dijo. La calidad de sus mandos intermedios y la moral de sus tropas fueron probablemente superiores a las de las fuerzas republicanas, mientras que la República careció, en buena medida, de unidad militar. La guerra duró tres años, pero la República perdió la guerra, probablemente, en los seis primeros meses de la contienda. Costó trescientas mil vidas, devastó casi doscientos núcleos urbanos y destruyó la mitad del material ferroviario y una tercera parte de la ganadería y de la marina mercante.



El *Guernica*, de Picasso, es el cuadro más representativo del drama que supuso la guerra civil española. El título del cuadro alude a los bombardeos de la localidad vasca de Guernica el 26 de abril de 1937, pero no hay en él ninguna referencia concreta a dicho suceso. Se trata de un cuadro simbólico, no narrativo. Está pintado en en gama de grises.

Los militares, dirigidos por los generales Franco, Sanjurjo, Mola y Queipo de Llano, se sublevaron, entre otros motivos, aduciendo la falta de legitimidad de la República, porque entendían que la autonomía de las regiones amenazaba la unidad de España y porque consideraban que las medidas republicanas atacaban la esencia católica de España. Por su parte, en la zona republicana se desencadenó un auténtico proceso revolucionario de la clase trabajadora, bajo la dirección de los partidos obreros y de los sindicatos.

La Guerra Civil tuvo una decisiva importancia para los poetas de la generación del 27. Al estallar la guerra, todos los miembros de la generación del 27, a excepción de Gerardo Diego, tomaron partido por la República. Lorca sería asesinado al mes del inicio de la contienda en Granada; Jorge Guillén, encarcelado en Sevilla, pudo salir de España en 1938 y marchó a Estados Unidos. Salinas se había marchado poco antes de que se iniciara el conflicto. Los demás adquirieron un grado de compromiso que se fue descubriendo de diferente manera en la poesía de cada uno de ellos. En general, cultivaron una poesía más sencilla y directa que antes, a veces marcada por las circunstancias. El tono épico sucedió al lírico y el romance fue la forma estrófica que se impuso. En 1937 se publicó el *Romancero general de la guerra de España*, preparado por Rodríguez-Moñino y Emilio Prados, y *Poetas de la España leal*, en donde se recogen textos de Alberti, Altolaguirre, Cernuda y Prados.

Un ejemplo claro del compromiso al que nos referimos lo vemos ya, incluso unos años antes, en Rafael Alberti, en el poema «Galope» que incluimos a continuación, perteneciente a su libro *El poeta en la calle* (1931-1935). En este volumen

su posición política es concreta y decidida y resulta clara su opción de clase. Si desde el punto del contenido este libro representa la culminación de un proceso de toma de conciencia, desde el punto de vista formal la ruptura con el pasado es total. El verso largo, cargado de imágenes, metáforas, hipérboles de sus últimos libros, vuelve a la brevedad, sencillez y claridad de las primeras obras, aunque dictadas ahora por la necesidad de conectar con los sectores populares tradicionalmente marginados de la poesía. En concreto, este poema es una muestra de poesía de combate o de *urgencia*, como la llamó el mismo Alberti. Aquí los versos adquieren un tono trepidante, como podemos observar:

Las tierras, las tierras, las tierras de España,
las grandes, las solas, desiertas llanuras.
Galopa, caballo cuatralbo,
jinete del pueblo,
al sol y a la luna.
¡A galopar,
a galopar,
hasta enterrarlos en el mar!
A corazón suenan, resuenan, resuenan
las tierras de España, en las herraduras.
Galopa, jinete del pueblo,
caballo cuatralbo,
caballo de espuma.
¡A galopar,
a galopar,
hasta enterrarlos en el mar!
Nadie, nadie, nadie, que enfrente no hay nadie;
que es nadie la muerte si va en tu montura.
Galopa, caballo cuatralbo,
jinete del pueblo,
que la tierra es tuya.
¡A galopar,
a galopar,
hasta enterrarlos en el mar!

Tras la victoria del ejército nacional llegó la dictadura del general Francisco Franco (1893-1975), quien convirtió el Gobierno en un régimen de dictadura personal. En sus comienzos, España se constituyó en un Estado nacional-sindicalista, en el que se oficializaron los rituales fascistas de la Falange, el catolicismo invadió todos los ámbitos de la vida —derogación del divorcio, retorno de los jesuitas, penalización del aborto, censura eclesiástica, consagración de España a la causa católica...—, se instauró el partido único y se adoptaron políticas económicas basadas en la autarquía y el control estatal. A partir de 1945, el régimen de Franco fue derivando hacia una monarquía social y representativa y hacia una democracia orgánica. No obstante, Franco retuvo siempre el poder.

El régimen franquista, autárquico y nacionalista creó un fuerte sector público. Para impulsar la industrialización, en 1941 creó el Instituto Nacional de Industria que entre 1941 y 1957 construyó fábricas, empresas e industrias de distinto tipo, astilleros, siderurgias o refinerías. Impulsó obras públicas, como pantanos y centrales térmicas. Controló precios y salarios. Integró desde 1940 a trabajadores y empresarios en los llamados «sindicatos verticales» del Estado, a la vez que creó un sistema de seguros sociales de tipo asistencial. Sin embargo, el coste que supuso todo eso fue muy elevado. La autarquía y la política agraria de los primeros tiempos del franquismo provocaron años de hambre, de tal modo que en 1960 España era uno de los países más pobres de Europa.

En el terreno político, aún existían pequeños focos guerrilleros que habían quedado de la guerra en algunas regiones aisladas, aunque fueron poco a poco diezmados. Por otro lado, desde 1945, Franco hizo cambios que dieron una imagen más amable al régimen, promulgando leyes, aprobando amnistías y nombrando a Juan Carlos como su sucesor, o admitiendo bases militares norteamericanas en territorio español, entre otras medidas. El 15 de diciembre de 1955 la ONU aprobó el ingreso de España y en la década de 1960 España cambió gracias al plan de estabilización de 1959, elaborado por un grupo de jóvenes políticos que facilitó el despegue económico. Se produjeron grandes migraciones del campo a la ciudad y a Europa y el turismo cambió la economía y el modo de vida de muchas zonas costeras. Este desarrollo, por el contrario, trajo como contrapartida la reaparición de la conflictividad mediante movilizaciones sindicales o protestas estudiantiles. En 1959, ETA apareció en el País Vasco, y desde 1968 recurrió al terrorismo. Mientras tanto, la Iglesia fue distanciándose del régimen franquista, sobre todo desde el Concilio Vaticano II en 1964 y la renovación de la jerarquía episcopal española, que culminó con el nombramiento como arzobispo de Madrid (1969) y presidente de la Asamblea Episcopal de monseñor Vicente Enrique y Tarancón, decidido partidario de la ruptura de la Iglesia con el franquismo.

El régimen de Franco entra en crisis en 1969 mientras el crecimiento económico siguió a un ritmo muy fuerte en los años 1970-1975. Este último año tuvo lugar la muerte del dictador y con ello la apertura de una nueva etapa de transición.

En este período de posguerra y posterior desarrollo, la suerte de nuestros poetas fue dispar. Durante la guerra o al terminar la misma, los que aún quedaban, con la excepción de Gerardo Diego, Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre, marcharon al exilio. Algunos de los que marcharon, como Alberti y Cernuda, pasaron un tiempo en países europeos, pero al final todos se instalaron en países americanos.

Lo general fue que, después de un período de desorientación y de desconcierto, recobraran su voz, con idénticos o renovados bríos, como veremos en el capítulo 10. En todos se intensificó el proceso de rehumanización que se había desarrollado en los años treinta, hasta el punto de que el mismo Guillén, el más fiel a una visión positiva del mundo, se hizo más sombrío en sus versos. No obstante, ninguno de estos poetas se integró plenamente en sus nuevas patrias. El recuerdo melancólico, las quejas contra los vencedores, la resignación ante el cambio político, el recuerdo de los amigos desaparecidos, el deseo del regreso están presentes, de uno u otro modo, en todos ellos. Muchas veces se vieron privados, dada la imagen oficial que dio de ellos la España oficial, del público al que se dirigían. Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre paliarían en parte esta ausencia, lo que constituyó un puente con los poetas desterrados.

Entramos en los últimos años en que todavía quedaban en la cultura española rastros de nuestra generación. Recordamos, como dijimos al principio de este capítulo, que en 1990 tuvo lugar el fallecimiento de Dámaso Alonso, último representante de aquellos poetas que comenzaron con sus pinitos literarios en torno a la celebración de la muerte de Góngora, allá por 1927. Este escritor y Vicente Aleixandre fueron dos de los integrantes del 27, junto con Gerardo Diego, que permanecieron en España después de la Guerra Civil. Durante los años cincuenta y sesenta escribieron al margen de la vida oficial, en un ambiente restringido y para un público muy reducido, al igual que otros intelectuales de la época como Julián Marías, Julio Caro Baroja, José María Maravall, Ramón Carande o Miguel Delibes.

Con el inicio de los años setenta, España era ya un país con una economía moderna vinculada al capitalismo mundial. El crecimiento experimentado en la década anterior tuvo lugar gracias a la integración en los países occidentales de este sistema económico, que por entonces gozaba de una espectacular expansión. Por eso, al llegar la crisis, España estaba expuesta a ella como no lo había estado en la Depresión de 1929, referida en páginas anteriores. De ahí que la fragilidad económica de España, debido a las particularidades de su rápido y tardío desarrollo industrial, así como la coyuntura política por la que atravesaba, en plena descomposición del franquismo, propiciaron consecuencias peores de la crisis de los setenta que en otros países.



Santiago Carrillo y Rafael Alberti en la primera fiesta del PCE, en la Casa de Campo de Madrid.

Fue en esa década cuando se produjo la llamada transición política, esto es el paso de una dictadura a una monarquía parlamentaria. En este proceso de desmantelamiento del franquismo, las propias clases dirigentes franquistas tuvieron un papel importante. El cambio se produjo de forma pacífica, salvo incidentes provocados por la extrema derecha más intransigente y una minoría de la izquierda radical que pretendían que se produjera una ruptura con la dictadura. El resto de la opinión pública y los principales partidos políticos de la oposición aceptaban el proceso de reforma, que se inició con la designación de Juan Carlos por las Cortes franquistas como sucesor del dictador, en 1969, y se aceleró con acontecimientos decisivos como la muerte de Carrero Blanco, en 1973, en un atentado de ETA, y la de Franco, en 1975.



Rafael Alberti obtuvo el mayor reconocimiento literario con el Premio Cervantes, en 1983. Las deliberaciones del jurado estuvieron precedidas por una controversia sobre la presentación de la candidatura de Alberti, que llegó fuera de plazo, presentada por la Academia Colombiana de la Lengua. No obstante, se desestimó cualquier posibilidad de impugnación al ser considerado inapelable el fallo.

Mientras toda esta sucesión de hechos se estaba produciendo de tal modo que dio lugar a la configuración de la España del siglo XXI (los Pactos de la Moncloa y asesinatos de abogados de Atocha, en 1977; los sucesivos Gobiernos de Adolfo Suárez, Joaquín Calvo Sotelo y Felipe González; la adhesión a la OTAN, las reconversiones industriales, atentados de ETA, etc.), la generación del 27 dio cuenta de sus últimos años de existencia. Pedro Salinas había muerto en Boston en 1951; Manuel Altolaguirre, en España, en 1959; Emilio Prado, en México, en 1962; y Luis Cernuda, un año después, también en este último país. Los demás, en esas últimas décadas, hacían frente a la muerte, la vejez y la soledad, o recordaban con

melancolía tiempos pasados y personas amadas desaparecidas.

Un ejemplo de lo dicho lo constituye el último volumen publicado por el citado Dámaso Alonso, en 1985. Se trata de un extenso poema de tres partes titulado *Duda y amor sobre el Ser Supremo*. En 1984, el poeta sufrió la tremenda sacudida que le produjo la muerte de dos de sus más entrañables amigos, a los que le unía un íntimo lazo de amistad desde la temprana juventud: Jorge Guillén y Vicente Aleixandre. A ellos les canta en este último poemario, al igual que canta la memoria de otros seres queridos desaparecidos: sus padres, sus amigos (Pedro Salinas, Amado Alonso, García Lorca, Leopoldo Panero, Vicente Gaos, etc.), hasta los literatos muertos hacía ya siglos pero amigos suyos, según se ha podido ver a través de sus estudios literarios. No obstante, el canto a sus amigos muertos no constituye una elegía, ni la muerte es la obsesión dominante. Se podría decir que el poeta canta a la vida, no se resigna a perderla a través de una vida más allá de la muerte, mediante la vida de un alma inmortal, como parece que nos quiere hacer ver en los siguientes versos del referido poemario:

> ¡Oh gozo! ¡Oh maravilla!
> ¡Qué portentosa el alma sin cuerpo!
> Flotar, flotando el alma (¡sin flotante materia!),
> mientras el cuerpo muerto se deshace
> en sucia podredumbre.

Otros, como Jorge Guillén y Rafael Alberti, en esa época, aunque no rehuyeran la desolación y el desánimo, afrontaron su nueva realidad de forma serena y resignada, o, como haría Gerardo Diego, se aferraron a la fe católica. Fue en 1977 cuando por fin se encontraron todos en España y recibieron reconocimientos y homenajes. A Vicente Aleixandre se le concedió ese mismo año el Premio Nobel. El Premio Cervantes es otro galardón que, en años posteriores, obtuvieron Jorge Guillén, Rafael Alberti, Dámaso Alonso y Gerardo Diego.

A la búsqueda de una nueva identidad literaria

Los todavía imberbes miembros de lo que sería la generación del 27, que se convertiría en el más notable grupo literario de la época, comenzaron con sus primeros balbuceos literarios allá por la segunda década del siglo xx. La vinculación entre ellos fue bastante estrecha, como iremos viendo a lo largo de estas páginas, y, socialmente, su origen era muy similar. Casi en su totalidad procedían de diversos estratos de la burguesía acomodada: hijos de comerciantes, como Jorge Guillén, Gerardo Diego o Emilio Prados; de ricos agricultores, como García Lorca; de profesionales, como Vicente Aleixandre, Luis Cernuda o Manuel Altolaguirre. Casi todos siguieron estudios universitarios, sabían idiomas; viajaron y adquirieron una amplia cultura, no solo literaria.

Poco a poco, cada uno de ellos fue fraguando su auténtica personalidad creadora, pero antes veamos algunas pinceladas de su primeros pasos por el mundo cultural y literario de su época hasta que llegaron a ser la figura que reconocemos en cada uno de ellos.

LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES, LUGAR DE ENCUENTRO DE LA JOVEN GENERACIÓN

Como ya hemos comentado en páginas anteriores, esta institución fue un decisivo lugar de encuentro, con sus conferencias, exposiciones y tertulias, y lugar de alojamiento de muchos artistas e intelectuales de la época, como Lorca, Prados, Dalí, Buñuel, Severo Ochoa, Gabriel Celaya, etc. En ella, aún muy jóvenes, convivieron algunos de ellos y conocieron a Juan Ramón Jiménez, cuya poesía de madurez les llevaría a profundizar en la esencia de las cosas. También acudían frecuentemente Alberti, Guillén y Aleixandre para participar en actividades que allí se promovían, y en ella también residieron alguna temporada Unamuno, Juan Ramón Jiménez y Manuel de Falla. Además de los intelectuales de mayor prestigio, por este lugar pasaron dictando conferencias los pensadores y artistas mundiales de primera fila, como Einstein, Marie Curie, Keynes, Le Corbusier, Ravel, Valéry, Marinetti, Louis Aragon, Chesterton, H. G. Wells, etcétera.

La Resi, como era conocida popularmente, abrió sus puertas en el otoño de 1910 en la calle Fortuny de Madrid, para después trasladarse a su ubicación definitiva, en el lugar que se conocía como los Altos del Hipódromo, en el extremo norte del paseo de la Castellana y que más tarde se convertiría en la plaza de San Juan de la Cruz, donde terminaba entonces la ciudad y empezaba el campo. No existía nada parecido en la España de entonces. Los estudiantes que llegaban a Madrid no tenían más remedio que vivir en casas de huéspedes, por lo general muy insatisfactorias. Una vez terminados sus cinco edificios, la Residencia podía alojar a ciento cincuenta estudiantes.



Algunos de los poetas de la generación del 27 vivían en la Residencia de Estudiantes, como Lorca o Prados. Otros como Alberti y Salinas acudían allí a menudo. Dalí o Buñuel también residían allí. En la foto, Lorca con algunos de los compañeros con los que compartía las estancias de aquella institución.

La Residencia era, por tanto, un centro cultural de primer orden a lo que se unía el talante liberal y tolerante que se respiraba allí, de acuerdo con la vinculación de los fundadores de la Residencia a la Institución Libre de Enseñanza, la cual llevó a cabo una importante labor formativa y educativa en la España de finales del siglo XIX y primeros del XX. Su director por aquella época, Jiménez Fraud, fue el artífice de que la Residencia de Estudiantes se convirtiera en el centro cultural tan importante que fue y de ver la cultura con una mirada cosmopolita y progresista. Ese espíritu laico, abierto y dialogante, aprendido de la citada Institución, fue compartido por los del 27, en su mayoría liberales, progresistas y republicanos. Una de las principales iniciativas de su director consistía en atraer a conferenciantes distinguidos. Por otra parte, la música interpretada en la Residencia era de gran calidad. Allí se escucharon por primera vez obras de los nuevos compositores españoles y se dictaron conferencias sobre temas musicales. También se practicaban en serio varios deportes, como el fútbol, el tenis o el *hockey*. Además de lo dicho, otra labor importante de la Residencia era la de editar libros. Entre las obras que dieron a la luz figuraron las *Meditaciones del Quijote*, primer libro de José Ortega y Gasset, en 1914; tres títulos de Azorín, *Al margen de los clásicos* y *El licenciado Vidriera*, ambas en 1915, y *Un pueblecito*, en 1916; las *Poesías completas* de Antonio Machado, en 1917; y los *Ensayos* de Miguel de Unamuno, entre 1916 y 1918, en siete volúmenes.

Si nos referimos a alguno de sus ilustres habitantes, como Lorca, uno de los más afamados miembros de la generación del 27, este recaló en la Residencia cuando se fue a Madrid a pasar una temporada. Quería entrar allí como le había aconsejado su profesor y amigo Fernando de los Ríos. El poeta granadino tuvo una entrevista con el director, Jiménez Fraud, como uno de los pasos previos a la selección, pero el poeta no tuvo ningún problema y la entrevista se convirtió en una larga y agradable conversación. Federico fue admitido sin problemas. Además de los consejos pertinentes, Fernando de los Ríos le había dado una carta de presentación para Juan Ramón Jiménez, que junto con Antonio Machado era el poeta más importante en ese momento. Lorca vio al famoso poeta y, por supuesto, le leyó alguno de sus poemas, que le agradaron, como bien comenta en una de las cartas que le envía el propio Juan Ramón Jiménez al profesor Fernando de los Ríos: «Me

leyó varias composiciones muy bellas, un poco largas quizás, pero la concisión vendrá sola. Sería muy grato para mí no perderlo de vista». En Madrid, los amigos de Lorca le presentaron pronto a sus amistades. Allí estaban Manuel Fernández Montesinos, Melchor Fernández Almagro y José Mora Guarnido. Este último les presentó entre otros al vanguardista, crítico y poeta Guillermo de Torre y a importantes poetas de la generación del 27, como Pedro Salinas y Gerardo Diego. Federico se quedó encantado a su llegada, ya que algunos estudiantes, como Melchor Fernández Almagro o José Fernández-Montesinos, lo esperaban con impaciencia.

Otro de los personajes más originales de la Residencia fue Luis Buñuel, quien llegó en 1917. Era este un empedernido aficionado a los deportes y todas las mañanas se le podía ver saltando, haciendo flexiones o lanzando la jabalina. Se las daba de boxeador, a pesar de no ser un púgil serio. Buñuel se vio pronto involucrado en las actividades de los ultraístas y sentía gran admiración por Ramón Gómez de la Serna, con quien trabó una excelente amistad y a cuya tertulia, establecida en el café Pombo, cerca de la Puerta del Sol, asistió con asiduidad durante los años que estuvo en Madrid.

El modernismo hispánico, aunque con algunas discrepancias, podemos situarlo, aproximadamente, entre 1890 y 1915, y llegó a su fin en los primeros años en que empiezan a desenvolverse los jóvenes autores del 27. Es este movimiento una síntesis del parnasianismo, de donde le viene el gusto por el poema bien hecho, los temas exóticos y los valores sensoriales, y del simbolismo, del cual toma el interés por el símbolo y por la musicalidad. Junto a otras influencias extranjeras, los modernistas sintieron fervor por algunos poetas de nuestra literatura anterior, como Berceo, el Arcipreste de Hita, Jorge Manrique y, más cercanos, Bécquer y Rosalía de Castro. El mismo fervor que observamos en los poetas de la generación del 27. Así, Cernuda fue un admirador de Bécquer, hasta el punto de dar título a uno de sus libros capitales, *Donde habite el olvido*, como uno de los versos de la «Rima LXVI» de su paisano. Al leerla y compararla con uno de sus poemas, comprobaremos, como bien dijo Salinas, que en Cernuda se halla la quintaesencia de lo romántico. He aquí la rima del autor del XIX:



Una de las características del modernismo era el escapismo, rasgo que se ve reflejado en la aparición de espacios y mundos ideales. En este sentido, el jardín modernista busca escapar de la realidad hostil de los románticos presentando un entorno donde predominen las sensaciones, los perfumes, el colorido, los cisnes y todo aquello que aluda a lo exquisito y perfecto.

¿De dónde vengo?... El más horrible y áspero
de los senderos busca;
las huellas de unos pies ensangrentados
sobre la roca dura;
los despojos de un alma hecha jirones
en las zarzas agudas,
te dirán el camino
que conduce a mi cuna.

¿Adónde voy? El más sombrío y triste
de los páramos cruza,
valle de eternas nieves y de eternas
melancólicas brumas;
en donde esté una piedra solitaria
sin inscripción alguna,
donde habite el olvido,
allí estará mi tumba.

Leamos ahora este otro, el «Poema I», que abre el referido volumen del poeta del 27, en el que se nota el desaliento del poeta, fruto de la crisis de desolación debida al desajuste entre sus anhelos y la realidad:

Donde habite el olvido,
en los vastos jardines sin aurora;
donde yo sólo sea
memoria de una piedra sepultada entre ortigas
sobre la cual el viento escapa a sus insomnios.

Donde mi nombre deje
al cuerpo que designa en brazos de los siglos,
donde el deseo no exista.

En esa gran región donde el amor, ángel terrible,
no esconda como acero
en mi pecho su ala,
sonriendo lleno de gracia aérea mientras crece el tormento.

Allí donde termine este afán que exige un dueño a imagen suya,
sometiendo a otra vida su vida,
sin más horizonte que otros ojos frente a frente.

Donde penas y dichas no sean más que nombres,
cielo y tierra nativos en torno de un recuerdo;
donde al fin quede libre sin saberlo yo mismo,

disuelto en niebla, ausencia,
ausencia leve como carne de niño.

Allá, allá lejos;

donde habite el olvido.

Otros poetas de la generación, como Manuel Altolaguirre, se servirán de Jorge Manrique, actualizando el motivo de una de sus famosas coplas, que titula, precisamente, «Nuestras vidas son los ríos». He aquí, tal y como aparece en la antología poética, publicada por la editorial Renacimiento, titulada *Islas del aire*:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar al espejo
providencial de la muerte.
Allá van nuestros recuerdos
mostrándonos lo que fuimos
y para siempre seremos,
cristal donde nuestras almas
al desnudarse del cuerpo
revivirá lo vivido
en las prisiones del tiempo,
en cuyo horizonte límpido,
altísimo, claro, eterno,
las tres potencias del alma
abarcarán en sus términos
la niñez, la adolescencia,
la juventud y el invierno.
Estar lejos de la muerte
es no verse, es estar ciego,
con la memoria perdida,
nublado el entendimiento,
sin voluntad caminando

volubles, desconociéndonos.

No obstante, el modernismo —caracterizado por el escapismo, el gusto por la intimidad, la tristeza, la melancolía, la nostalgia y lo decadente como temas de sus textos poéticos, marcados por una profunda renovación del lenguaje, por la musicalidad y la riqueza de valores sensoriales y por el uso de una métrica que amplía sus horizontes con nuevas formas y ritmos— fue un movimiento contra el que se rebelaron los vanguardistas, como veremos más adelante.

Por otra parte, nos encontramos con otro movimiento, el novecentismo, cuyo término fue acuñado por Eugenio d'Ors en 1906. Se trata de un concepto provisto de interpretaciones diversas. Bajo este rótulo o el de generación del 14 se ha englobado a escritores que se sitúan entre otras dos generaciones, la del 98 y la del 27. Aquellos, si bien no poseían conciencia de grupo, presentaban ciertos rasgos que los distancian de los autores precedentes y anuncian un nuevo aire intelectual. Entre sus rasgos se encuentran la superación del modernismo, haciendo uso de una expresión más sobria; el alejamiento del enfoque pesimista del 98 en la búsqueda de posiciones más rigurosas y serenas sobre el «problema de España»; la preocupación por la solidez intelectual; y el gusto por la obra «bien hecha». Principalmente pensadores y ensayistas, entre estos escritores se encuentra José Ortega y Gasset (1883-1955), autor de gran influencia en los autores de la generación del 27, como veremos.

Las vanguardias fueron movimientos que se oponían, a veces con virulencia, al pasado y propusieron, generalmente a través de manifiestos, nuevos caminos y concepciones del arte y las letras. El término «vanguardia», de origen bélico, nació en torno a la guerra de 1914, que ya hemos comentado en páginas anteriores. De esta forma quería remarcar el carácter beligerante del nuevo arte, mostrar la rebeldía contra los modos de hacer decimonónicos y la sociedad burguesa.

Los ismos vanguardistas —dadaísmo, cubismo, expresionismo, futurismo, etc.— se sucedieron en Europa y América a un ritmo muy rápido. Ahora nos centraremos tan solo en aquellos que influyeron en el primer tercio del siglo xx, la época más significativa del trabajo literario de los poetas del 27.

El futurismo apareció en 1909, con el *Manifiesto futurista* del escritor italiano Marinetti. Es un movimiento vital e iconoclasta con respecto a las tradiciones y el arte pasado. Exalta con optimismo la civilización mecánica, las conquistas de la técnica, el deporte y todo lo que suene a modernidad. Sirva como síntesis la famosa frase que siempre va unida a este movimiento y a la que ya nos hemos referido en el capítulo anterior: «Un automóvil de carreras es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*».

El dadaísmo nació en Zúrich en 1916, por iniciativa del poeta Tristan Tzara. Su nombre, elegido fortuitamente, procede del balbuceo infantil (da-da). Se trata de una rebeldía pura contra la lógica, contra las convenciones. En el fondo, es la repulsa de una sociedad que ha llegado al absurdo de la guerra. Propugnaba liberar «la fantasía de cada individuo» y el cultivo de un lenguaje incoherente. El gran papel del movimiento dadá fue preparar el camino del surrealismo.

El cubismo fue, fundamentalmente, una manifestación de las artes plásticas, las cuales tuvieron un ejemplo claro con *Las señoritas de Avignon* de Picasso en 1907. Si bien es difícil, como consideraba Guillermo de Torre, que se pudiera hablar con propiedad de cubismo en el campo de las artes, este movimiento dejó importantes huellas en los ismos posteriores. Guillaume Apollinaire (1880-1918) fue el principal representante del cubismo en la literatura, y utilizó algunos elementos de las vanguardias, como la eliminación de los elementos anecdóticos y descriptivos, el desprecio a la verosimilitud, la yuxtaposición de distintos planos en el poema a modo de *collage*, la supresión de la puntuación, etc. Los caligramas fueron su creación más representativa para este movimiento, y con ellos quiso dar una dimensión plástica a la palabra e ideó poemas en forma de dibujo.

El surrealismo supuso el movimiento literario más revolucionario surgido en la literatura y el arte del siglo xx. Surgió en Francia hacia 1920 de la mano de André Breton, quien publicó el primer *Manifiesto del surrealismo* en 1924. La traducción exacta sería superrealismo; sin embargo, la adaptación 'surrealismo' está definitivamente generalizada. Hay que tener en cuenta que el prefijo francés *sur-* significa 'sobre' o 'súper' y no tiene nada que ver con el prefijo español sub-. Junto con el irracionalismo se le unieron ciertas ideas de Freud y Marx. El primero había descubierto el subconsciente, fondo psíquico donde se acumulan deseos frustrados, impulsos refrenados por la conciencia moral o social, lo que constituye una energía reprimida que se libera en los sueños; y Marx, por su parte, había insistido en el origen social de la represión, fruto de la dominación del hombre por el hombre, de las desigualdades económicas y de las presiones de la moral dominante. Estas bases hacen que el surrealismo pretendiera ser un movimiento de liberación total del hombre. Ello conducía a la liberación del poder creador. Se defendía la libertad de imaginación contra el «reinado de la lógica». Se debía escribir «al dictado de un pensamiento libre de toda vigilancia ejercida por la razón». Y para ello se utilizaban diversas técnicas, como la escritura automática, el *collage*, la transcripción de los sueños, etc. Todo ello tendría consecuencias en el lenguaje, que se liberaría y entremezclaría objetos, conceptos o sentimientos que la razón mantenía separados. Aparecían metáforas insólitas, imágenes oníricas, uniones inesperadas de palabras.



Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) fue uno de los máximos representantes del cubismo. He aquí en una imagen de su juventud.

En definitiva, estos movimientos tuvieron en común lo que se calificó como irracionalismo poético, característica que contaba, entre otros, con rasgos como la rebeldía contra la tiranía de la razón y de los convencionalismos, el placer de la transgresión de la lógica y del cultivo del absurdo, el anhelo de la pura creación, de

desarrollar sin trabas la imaginación, de jugar libremente con el lenguaje.

A España llegaron pronto los aires vanguardistas. Ya en 1910 los distintos movimientos que iban saliendo se comentaban en las tertulias literarias y revistas como *La Revista de Occidente*, fundada en 1923 por Ortega y Gasset, y *La Gaceta Literaria*, creada en 1927 por Giménez Caballero y Guillermo de Torre, abrieron sus puertas a las vanguardias.

En el vanguardismo español puede distinguirse una evolución. Al principio, dominaba el juego, el optimismo ante la modernidad. Poco a poco, a partir de 1925 o 1927, y con el influjo decisivo del surrealismo, se pasó a un espíritu más grave y hasta a cierta angustia, precisamente por los efectos deshumanizantes de la civilización moderna. Buena prueba de esto último es *Poeta en Nueva York*, de Lorca.

Frente a lo dicho sobre el surrealismo, el futurismo no formó en España una escuela, pero su temática aparece ocasionalmente en algunos poetas del 27. Salinas escribió poemas a la bombilla eléctrica o a la máquina de escribir y Alberti cantó a un portero de fútbol.

Sin embargo, con elementos del futurismo y del dadaísmo se formó, en 1919, el ultraísmo. También en los ultraístas aparecieron los temas maquinistas y deportivos. Añadieron ciertas innovaciones tipográficas, como efectos visuales en la disposición de los versos, lo que ya había aparecido en Francia con el cubismo y los caligramas de Apollinaire. El elemento más original fue la búsqueda de la imagen múltiple y sorprendente, que recuerda a los conceptos barrocos, pero sin su carga moral y metafísica. Este movimiento pretendía la superación de la lírica vigente, un «ir a más», como indica su nombre. Vivió en las revistas y su vida fue muy limitada, dado que transcurrió entre 1918 —año en que pasó por Madrid el poeta chileno Vicente Huidobro, quien venía de París, contagiado de los movimientos vanguardistas, y al que se unió Rafael Cansinos Assens— y 1922. En los poemas ultraístas se eliminaba la anécdota, lo narrativo, el discurso lógico y se da importancia a las percepciones fragmentarias. Con las imágenes y las metáforas ilógicas, chocantes, desmesuradas, ligadas casi siempre al mundo del cine, de los deportes, de los adelantos técnicos y, en definitiva, de todo lo que signifique modernidad, como decimos.

LA COLOMBE POIGNARDÉE ET LE JET D'EAU

LA PALOMA APUÑALADA Y EL SURTIDOR

El caligrama quiere llevar a la escritura y, en concreto, al poema, lo visual, de tal manera que forma una figura que tenga relación con el contenido que se trata. Para ello, se juega con la tipografía, la caligrafía y la disposición de las palabras, dando lugar a una imagen y produciendo una poesía visual que exprese con la figura que se crea lo que dicen las palabras que la componen.

También por aquella época llegó a España el creacionismo, iniciado en París por el mismo Vicente Huidobro y el francés Pierre Reverdy. No se proponían reflejar o imitar ninguna realidad, sino crear una realidad dentro del poema. «Crear lo que nunca veremos», como diría Gerardo Diego. Precisamente de este autor, uno de los seguidores del movimiento, es el siguiente poema, de su libro *Imagen*, ejemplo de poesía vanguardista con el que ilustramos las dos últimas corrientes referidas. Como observamos, aparecen claramente los elementos propios del ultraísmo y el creacionismo. Resulta evidente el carácter de poema visual de la composición, así como la distribución tipográfica, con la que el poeta busca un determinado efecto:

ÁNGELUS

A Antonio Machado

SENTADO en el columpio
el ángelus dormita

Enmudecen los astros y los frutos

Y los hombres heridos
pasean sus surtidores
como delfines líricos
Otros más agobiados
con los ríos al hombro
peregrinan sin llamar en las posadas

La vida es un único verso interminable

Nadie llegó a su fin
Nadie sabe que el cielo es un jardín

Olvido
El ángelus ha fallecido

Con la guadaña ensangrentada
un segador cantando se alejaba.

Otro ejemplo del mismo autor es el poema «Cuadro», perteneciente al volumen *Manual de espumas*. En él podemos apreciar también elementos de la poesía creacionista: imágenes insólitas, ruptura con los ritmos conocidos, utilización caprichosa de la rima, abandono de la puntuación, etc. En cierto modo, nos recuerda a uno de esos cuadros cubistas de Picasso o Juan Gris en el que aparece una guitarra enmarcada por composiciones geométricas en donde se adivinan otros objetos —un mantel, una botella, un espejo, la luna tras la ventana...—. Veamos:

El mantel jirón del cielo
es mi estandarte
y el licor del poniente
da su reflejo al arte

Yo prefiero el mar cerrado
y al sol le pongo sordina
Mi poesía y las manzanas
hacen la atmósfera más fina

En medio la guitarra

Amémosla
Ella recoge el aire circundante
es el desnudo nuevo
venus del siglo o madona sin infante

Bajo sus cuerdas los ríos pasan
y los pájaros beben el agua sin mancharla

Después de ver el cuadro
la luna es más precisa
y la vida más bella

El espejo doméstico ensaya una sonrisa
y en un transporte de pasión
canta el agua enjaulada en la botella

Como observamos, en el creacionismo se suprimen los signos de puntuación. Se construye mediante la yuxtaposición gratuita y caprichosa de imágenes que carecen de referente claro y preciso que las motive y que constituyen una creación pura, resbalando unas sobre otras, fundamentadas en encadenamientos semánticos o en la pura fonética, sin aparente trascendencia. De ahí la proliferación de las imágenes dobles o triples, muy utilizadas por los poetas del 27. También es frecuente la escritura caligramática, como se observa también en los anteriores poemas.

En conclusión, tanto el creacionismo como el ultraísmo coinciden en su rechazo a lo sentimental, lo trágico, lo subjetivo y lo íntimo. En ellos, los grandes temas literarios (el amor, la muerte, Dios, el hombre, etc.) se desprecian o sirven de pretexto para hacer alardes de ingenio o de humor. De esta forma, al desprenderse de cualquier forma de trascendencia (moral, filosófica o política), al alejarse de la vida y perder el elemento humano la literatura se purificaba, se convertía en una actividad inmanente, cuya finalidad era ella misma.

La deshumanización del arte, publicado por José Ortega y Gasset en 1925, fue un hito en el desarrollo del vanguardismo español, aunque su autor solo se propuso hacer un diagnóstico del nuevo arte que sirvió de acicate para muchos. Se trataba de un libro de filosofía de la cultura y no de un manifiesto. No obstante, la autoridad moral de la que gozaba Ortega y Gasset en su época provocó que los jóvenes poetas de entonces, entre los que se encontraban los de la generación del 27, tomaran su libro como un programa y se propusieran llevarlo a la práctica con total fidelidad. De este modo, Ortega influyó tanto en estos poetas como Juan Ramón Jiménez.

En esta obra, Ortega entendía que lo característico del arte nuevo desde el punto de vista sociológico es que divide al público en dos categorías: los que entienden y los que no entienden. Partiendo de esta idea, Ortega consideraba que el arte nuevo era un arte minoritario que las masas no entendían, por lo que no era para todo el mundo, como el romántico o el realista, sino que iba dirigido a una minoría especialmente dotada. Por otra parte, era un arte que no apuntaba principalmente a la expresión de lo «humano», sino que se proponía metas formales, a veces como un puro juego creador. «La poesía —decía, por ejemplo— es hoy el álgebra superior de las metáforas».



José Ortega y Gasset (1883-1955) fue un filósofo y ensayista español que ejerció gran influencia entre los autores de la generación del 27, quienes asumieron muchas de las ideas y postulados que Ortega expresó en sus obras *España invertebrada* (1921) y *La deshumanización del arte* (1925).

Hasta entonces, todo arte, de algún modo, se apoyaba en lo real y los vanguardistas rechazaban tanto el realismo como el romanticismo, aunque fuera en teoría al menos. La práctica sería otro cantar, puesto que el mismo Ortega reconocía la imposibilidad de prescindir por completo de las referencias a lo real. De ahí que el llamado «arte puro» tal vez no sea posible, como el mismo filósofo reconocía, si bien cabía la posibilidad de una tendencia a la purificación del arte, lo que conllevaría a una eliminación progresiva de los elementos humanos, que dominaban las obras románticas y naturalistas. Sería, decía, un arte para artistas y no para la masa de los hombres. Al analizar este nuevo estilo encontraba en él ciertas tendencias: a la deshumanización del arte; a evitar las formas vivas; a hacer que la obra de arte no fuera sino obra de arte; a considerar el arte como juego y nada más; a una esencial ironía; a eludir toda falsedad. Todo ello haría pensar a los jóvenes artistas que el arte era una cosa sin trascendencia alguna.

Relacionada con esta concepción del arte y, en concreto, de la obra literaria, se encontraba la importancia que se le daba a la metáfora, probablemente la potencia más fértil que el hombre posee, según Ortega, y un elemento importantísimo en la poesía de nuestros autores del 27. Solo la metáfora, opinaba, «nos facilita la evasión y crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios, florecimiento de islas ingrávidas». La metáfora, concluía, «escamotea un objeto enmascarándolo con otro».

Como ejemplo de la expresividad de las metáforas utilizadas por los del 27 podemos anotar aquí algunas de las utilizadas por Lorca en su «Romance de la pena negra». Así, el comienzo del día es descrito de la siguiente manera:

Las piquetas de los gallos
cavan buscando la aurora,
cuando por el monte oscuro
baja Soledad Montoya.

Nos encontramos con una metáfora del tipo «I de R»: los cantos de los gallos (R, término real) son como piquetas (I, término imaginario) que cavan en la oscuridad como para sacar el sol.

Veamos otra muestra en el mismo poema:

Por abajo canta el río

volante de cielo y hojas.

En este caso, el río remata la falda de la montaña como un volante remata una falda andaluza, mientras en el río se reflejan el cielo y los árboles.

En resumen, varias son las características del arte nuevo, señaladas por Ortega, que muy bien resume Vicente Gaos en la introducción de su *Antología del grupo poético del 27* y a las que iremos haciendo referencia a lo largo de estas páginas: afán de originalidad; hermetismo; autosuficiencia del arte; antirrealismo y antirromanticismo; sobrerrealismo; intrascendencia; predominio de la metáfora, ya referido; escritura onírica; y atomización.

Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), o Ramón a secas, contemporáneo de los novecentistas, fue el escritor español más cercano al arte de las vanguardias y uno de los más originales de todos los tiempos, así como el principal difusor e impulsor en nuestro país de estos novedosos movimientos. Tradujo el *Manifiesto Futurista* de Marinetti y, desde su tertulia del Café Pombo y a través de numerosas publicaciones, se preocupó de informar de todas las novedades en este campo. Escribió una obra abundante y original, en la que se incluyen novelas, teatro de vanguardia y ensayos, y siempre fue a contracorriente, tanto en los géneros que cultivó como en las formas que practicó. Se caracterizó por su inconformismo, su disidencia y su espíritu de experimentación.

La influencia de la greguería, género poético inventado por él, asentado en una frase ingeniosa o metafórica que recuerda a la poesía y prosa culterana y conceptista del Barroco (recordemos aquel «flor de pluma / o ramillete con alas», de Calderón), es enorme en el ultraísmo y en los poetas del 27. Aunque venía escribiéndolas desde 1910, no fue hasta 1917 cuando publica la primera colección de ellas. Tanto la asociación de ideas triviales de las greguerías como el lirismo de Juan Ramón Jiménez, del que hablaremos enseguida, supusieron la renovación del panorama literario español de la época. Mientras que el poeta de Moguer ejerció esa influencia a través de cartas y de instituciones literarias como la revista *Índice* y *Sí*, la de Gómez de la Serna se llevó a cabo entre la bohemia y el vanguardismo desde la tertulia del café Pombo. Asimismo, las greguerías, aunque normalmente son una muestra de ingenio y humor y tienen el carácter trivial e intrascendente propio de las vanguardias, en ocasiones también pueden encerrar un pensamiento lírico y filosófico e, incluso, mostrar cierta angustia, al modo de Quevedo («Aburrirse es besar a la muerte» o «Hay suspiros que comunican la vida con la muerte»).

La greguería, que podría definirse como un tipo de metáfora humorística, audaz, inesperada e insólita o como una asociación ingeniosa de ideas, recuerda a los juegos barrocos del conceptismo quevedesco. La greguería se encontraba dentro de la línea de lo intrascendente, uno de los rasgos del vanguardismo, que propugnaba que el arte fuera una actividad inmanente, carente de toda finalidad extraestética, de toda trascendencia moral, social y filosófica. La poesía se convertiría, así, en pura insignificancia, en un juego ingenioso de palabras y conceptos. El poeta, por tanto, no aspiraba a cambiar el mundo, y esta actitud en la que no existe el compromiso, sino la evasión es la que alentaba la rebeldía en la que se instaló Gómez de la Serna. Así, Ramón decía que «la greguería es el atrevimiento a capturar lo pasajero» o «hay que dar una breve periodicidad a la vida, hay que darla su instantaneidad, su simple autenticidad, y esa fórmula espiritual, que tranquiliza, que atempera, que deja tan frescos, que cumple una necesidad respiratoria y gozosa del espíritu es la Greguería». Las hay de diverso tipo. A veces son como un chiste ingenioso («Hay unas beatas que rezan como los conejos comen hierba»). Otras se acercan a la máxima filosófica («Nos desconocemos a nosotros mismos porque nosotros mismos estamos detrás de nosotros mismos»; «El beso es hambre de inmortalidad»). Algunas son verdaderamente poéticas («De la nieve caída en el lago nacen los cisnes»). Muchas nacen de puras y caprichosas asociaciones verbales («Un tumulto es un bulto que les suele salir a las multitudes»). Incluso pueden parecer de una ingenuidad infantil («El niño que toca la armónica chupa un caramelo de acordeón»).



Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) fue un prolífico escritor y periodista vanguardista español, generalmente adscrito a la generación de 1914 o novecentismo, y creador de la greguería, textos breves semejantes a los aforismos, en donde se mezclan el humor y el ingenio. El escritor en un retrato de 1928.

He aquí otro buen puñado de ellas:

Monólogo significa el mono que habla solo.
La S es el anzuelo del abecedario.
El lápiz solo escribe sombras de palabras.
El bebé se saluda a sí mismo dando la mano a su pie.

La jirafa es un caballo alargado por la curiosidad.

El arco iris es la cinta que se pone la Naturaleza después de haberse lavado la cabeza.

El rayo es una especie de sacacorchos encolerizado.

El gato mira la tertulia como si le diese sueño la conversación.

El ciego mueve su blanco bastón como tomando temperatura de la indiferencia humana.

Los paréntesis salen de las cejas del escritor.

La luna: apuntador mudo de la noche.

Catálogo: recuerdo de lo que se olvidará.

El agua no tiene memoria: por eso es tan limpia.

En el río pasan ahogados todos los espejos del pasado.

Los ojos de las estatuas lloran su inmortalidad.

Hay nubes que son algodones impregnados de tormenta.

El dolor más grande del mundo es el dolor de colmillo de elefante.

El desierto se peina con peine de viento; la playa, con peine de agua.

Lo malo de los nudistas es que, cuando se sientan, se pegan a la silla.

El cerebro es un paquete de ideas arrugadas que llevamos en la cabeza.

Frente al «yo» y el «superyó», está el «qué se yo».

Los del 27 recogerían las enseñanzas de Gómez de la Serna y, así, vemos en algunos de sus versos, al menos los escritos entre 1920 y 1930, auténticas greguerías, como en los siguientes:

Radiador, ruiseñor del invierno. (J. Guillén)

Rosa... la prometida del viento. (P. Salinas)

La guitarra es un pozo
con viento en vez de agua. (G. Diego)

Su sexo tiembla enredado
como un pájaro en las zarzas. (Lorca)

Cuando la luz ignoraba todavía
si el mar nacería niño o niña. (R. Alberti)

El eco del pito del barco
debiera de tener humo. (M. Altolaguirre)

Por último, y además de los ejemplos anteriores, la greguería —claramente influenciada por las vanguardias que antes hemos comentado— introdujo enfoques diferentes en la poesía y aportó un toque de originalidad. Así, Alberti, como hemos dicho antes, escribe poemas sobre Platko, portero de fútbol, o escribe sobre artistas de cine en su libro humorístico *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. El cielo es visto por García Lorca como «una vitrina de espuelas», y por Gerardo Diego como el teclado de una máquina de escribir: «Son sensibles al tacto las estrellas / No sé escribir a máquina sin ellas». Por su parte, Salinas equipara las teclas de una Underwood, conocida marca de máquinas de escribir de la época, con treinta muchachas, en el poema que ya hemos visto y que termina en «palabras sin sentido, / ese, zeda, jota, i...».

Juan Ramón Jiménez, además de ser el fundador junto con otros grandes autores del modernismo español de *Helios*, revista que nació en 1903 en el sanatorio madrileño donde el poeta de Moguer curaba su manía depresiva y un principio de tisis, también fue un punto de referencia generacional para otros jóvenes escritores. Tras su vuelta a España, en 1916, de vuelta de Nueva York tras contraer matrimonio con Zenobia Camprubí, fue considerado el guía y maestro de la mayoría de los jóvenes poetas que comenzaban a abrirse camino en el mundo literario español durante los años veinte, entre los que se encontraban los de la generación del 27. De hecho, en esa época de efervescencia en la Residencia de Estudiantes, mientras Juan Ramón y Zenobia vivían en su casa de la calle Lista número 8, Juan Ramón Jiménez brindó a estos poetas las páginas de su revista *Índice*, considerada por algunos el germen de la obra de esa generación.



Juan Ramón Jiménez (1881-1958), quien ejerció una enorme influencia sobre los jóvenes poetas de la generación del 27, ganó el Premio Nobel de Literatura en 1956 por toda su obra, principalmente poética. En prosa destaca su narración lírica *Platero y yo*.

Según Alberti, a Juan Ramón no le gustaba que estos nuevos poetas hicieran teatro, y en el estreno de *Mariana Pineda*, de Lorca, el propio Alberti le oyó exclamar: «¡Lorca! ¡Pobre Lorca! Está perdido». Sin embargo, como otros poetas, Federico admiraba a Juan Ramón Jiménez y sabía que su poesía era un punto de referencia ineludible. La relación con él y con otros poetas se estrechó gracias, entre otras cosas, a que se veían muchas veces en la Residencia de Estudiantes. Tanto fue así que Lorca, por petición del propio Juan Ramón, hizo las veces de guía cuando este fue a Granada. Su casa fue abierta a los escritores y estuvo atento a la nueva poesía que llegaba detrás de él.

Estos jóvenes, si bien no consideraban maestro al de Moguer, sino un ejemplo a seguir, son poetas que acogen el magisterio lírico de Juan Ramón Jiménez y su consciente elaboración de lo que él llamaba «poesía pura». De hecho, los contactos de algunos miembros del 27 con el poeta onubense fueron, en un principio, frecuentes, aunque pronto llegaron las diferencias, pero casi siempre más de tipo personal que estético. También influyó Juan Ramón Jiménez en el gusto de los jóvenes poetas por la poesía popular, en la afición de algunos de ellos —Alberti, Lorca, Diego— a formas y ritmos (romances, seguidillas, canciones, villancicos, estribillos, etc.) y a diversos recursos estilísticos (repeticiones, paralelismos, diminutivos, etc.) propios del folclore y la poesía tradicional. Un ejemplo de lo dicho queda patente en la siguiente *Canción de trilla*, de Gerardo Diego, que recuerda a las antiguas canciones de siega de la lírica popular castellana:

A la trilla, trilladores,
que Soria es una frontera,
que huele a trigo la era
y vuela la tolvenera
por la plaza de Herradores.

A la trilla, trilladores,
que el alba amarilla brilla,
y las estrellas rastrilla,
y es ya amarilla Castilla.
A la trilla.

Trilladoras, a la trilla,
en carros de emperadoras
vendedoras
sobre tablas crujidoras.
A la trilla, trilladoras.

Que pise firme el caballo,
y trille espigas el callo
y sangre granos el tallo.

Y tú, de pie, oh maravilla,
con las riendas de la trilla.

Que el alto de la dehesa
ya no puede más de flores.
A la trilla trilladores.

Que llega ya San Lorenzo
a tostarse en su parrilla.
Trilladores, a la trilla.
A la trilla.

Esa admiración y cariño, profesado mutuamente entre maestro y discípulos durante años, se puede ilustrar mediante las palabras que estos artistas se intercambiaron en varios momentos de su vida.

Así, para empezar con estas muestras de reconocimiento mutuo, podemos citar las siguientes palabras que Rafael Alberti escribió en 1980 y que resumen lo que el grupo de jóvenes poetas sentían por el Premio Nobel: «Por aquellos apasionados años madrileños, Juan Ramón Jiménez era para nosotros, más que Antonio Machado, el hombre que había elevado a religión la poesía, viviendo exclusivamente por y para ella, alucinándonos con su ejemplo».

Por su parte, Juan Ramón también describió perfectamente el espíritu de estos jóvenes poetas que comenzaban a abrirse camino con estas palabras en carta a Gerardo Diego en 1920: «Me parece magnífico que los nuevos —ustedes aquí, en este caso— hagan lo que hacen, y lo otro y lo de más allá, todo cuanto signifique 'contra' y 'verde', único valor juvenil, mientras cada uno —el que pueda— va encontrando por sí solo, aún dentro de su grupo natural, su propio clasicismo». Incluso en una carta dirigida a Jorge Guillén en 1922 hay que destacar esta frase: «¡Qué alegría ver subir 'nuevos completos' como usted!...».

Manuel Altolaguirre también quiso demostrar su admiración por el de Moguer cuando, en 1929, escribió lo siguiente en otra carta: «Si siempre que me acuerdo de usted le escribiera lo haría siempre. Ahora que tengo mucho y nada que decirle le pongo estas líneas de verdadera amistad silenciosa».

Dámaso Alonso, en el diario *Arriba*, escribió unas «Palabras urgentes en la muerte del poeta», de gran emoción:

> Juan Ramón ardió toda su vida sin desfallecimiento, para ofrendarse, para consumirse en el altar de la Belleza (con mayúscula). Nuestras preocupaciones estéticas son muy distintas. Lo que queremos es mover, o mejor sacudir, el corazón y la inteligencia del hombre. Pero eso no nos ciega y no nos impide reconocer la grandeza y la generosidad del esfuerzo de Juan Ramón y la larga estela de hermosura que señalará para siempre su paso por la poesía (en verso y en prosa) de España.

Otra muestra de esa amistad con los del 27 queda patente en otras palabras que dejó dichas Federico García Lorca tras el encuentro que tuvo lugar con ocasión del viaje que realizaron en 1924 Juan Ramón y Zenobia a Granada, invitados por el poeta granadino y su familia:

> Ahora que le he tratado íntimamente he podido observar qué profunda sensibilidad y qué cantidad divina de poesía tiene su alma. Un día Juan Ramón me dijo: «Iremos al Generalife a las cinco de la tarde, que es la hora en que empieza el sufrimiento de los jardines». Esto lo retrata de cuerpo entero, ¿verdad? Y viendo la escalera del agua, dijo: «En otoño, si estoy aquí, me muero».

Por último, destacan también las dedicatorias que estos recientes poetas estampaban en los libros que le iban regalando al de Moguer. Entre otras, destacan las de Gerardo Diego: «Para el admirable poeta Juan Ramón Jiménez, en testimonio de sincera devoción»; Rafael Alberti, en su *Marinero en tierra*: «A usted, Juan Ramón, cariñosamente, con un fuerte abrazo, su verdadero amigo Rafael Alberti»; Vicente Aleixandre: «A Juan Ramón, con respeto, admiración y amistad»; Luis Cernuda: «A Juan Ramón Jiménez, fiel a su orgullo y su fe, caído, mi orgullo y mi fe. Luis Cernuda» o Dámaso Alonso: «A Juan Ramón, con cariño "del todo" —ayer, hoy, mañana— y la admiración —siempre— de este impuro —¡ay!— editor».

No obstante, y como ha quedado apuntado al principio, la relación de Juan Ramón Jiménez con los poetas del 27 fue una relación compleja. En un principio aquel los animó y ayudó a publicar en su propia revista, como hemos dicho, cuando no eran conocidos, pero con el tiempo las relaciones se deterioraron y llegaron a distanciarse bastante en algún caso. Hasta ahora, la versión más difundida de este vínculo es la que propagaron alguno de los poetas de esta generación, visión que queda cuestionada ante las pruebas expuestas anteriormente, aparte de famosas coincidencias como aquella en la que el verso del moguereño «Huelva lejana y rosa» pasó a ser años después el «Córdoba lejana y sola» que todos conocemos de Lorca. En conclusión, es innegable la influencia de Juan Ramón Jiménez sobre los autores del 27, tanto poética como estéticamente.

Uno de los instrumentos de expresión y punto de encuentro de los miembros del 27 fue las revistas. Estas publicaciones fueron muy importantes para la difusión de la poesía de estos escritores y, en general, para la difusión del arte de vanguardia. Muchas de ellas surgen en provincias, lo que demuestra la importancia de la renovación cultural impulsada por los sectores juveniles de las burguesías locales. José María de Cossío en «Recuerdo de una generación poética» describe una panorámica de este tipo de publicaciones y da cuenta de la activa participación de nuestros autores en todas ellas. He aquí una enumeración, aunque solo nos detendremos a hablar de algunas de ellas: *Litoral* (1926-1929), en Málaga; *Mediodía* (1926-1929), en Sevilla; *Papel de Aleluyas* (1927-1928), en Huelva; *Gallo* (1928), en Granada; *Verso y Prosa* (1927-1928), en Murcia; *Carmen* (y su suplemento *Lola*) (1927-1928), en Santander; *Parábola* (1923-1928), en Burgos; *Meseta* (1928-1929), en Valladolid; etc. Solo en Madrid aparecerían un buen número de revistas poéticas: *Ley* (1927), dirigida por Juan Ramón Jiménez; *Residencia* (1926-1932), promovida por la Residencia de Estudiantes, y, sobre todo, *La Gaceta Literaria* y *Revista de Occidente*, esta última creada en 1923 por Ortega y Gasset.



La revista *Litoral* fue creada por Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, dos de los miembros del 27. Dicha publicación fue un vehículo importante de difusión de la poesía de la generación del 27. Interrumpida por la Guerra Civil, en 1968 volvió a aparecer y se mantiene en la actualidad.

Quizá, una de la más significativas y conocidas fue la revista *Litoral*, editada por Emilio Prados y Manuel Altolaguirre. El primer libro que se publicó a la sombra de esta publicación fue *Canciones*, de Federico García Lorca, en 1927. Salieron nueve números, con dibujos de los pintores más afines a la generación, entre los que se encontraban Juan Gris y Pablo Picasso. En ella aparecieron los nombres más conocidos del 27, entre los que se encontraban el de Federico García Lorca, quien en el primer número presentó varios romances de su futuro *Romancero gitano*. Uno es el titulado «San Miguel»; otro, el que lleva por título «Preciosa y el aire»; y un tercero que es el famoso «Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino a Sevilla», que enaltece la figura del gitano, y donde vemos una perfecta conjunción de la narración, la descripción y la fuerza dramática del diálogo, que bien nos recuerda a los romances tradicionales, como vemos en los siguientes versos:

Antonio Torres Heredia,
hijo y nieto de Camborios,
con una vara de mimbre
va a Sevilla a ver los toros.
Moreno de verde luna
anda despacio y garboso.
Sus empavonados bucles
le brillan entre los ojos.
A la mitad del camino
cortó limones redondos,
y los fue tirando al agua
hasta que la puso de oro.
Y a la mitad del camino,
bajo las ramas de un olmo,
guardia civil caminera
lo llevó codo con codo.

El día se va despacio,
la tarde colgada a un hombro,
dando una larga torera
sobre el mar y los arroyos.
Las aceitunas aguardan
la noche de Capricornio,
y una corta brisa, ecuestre,

salta los montes de plomo.
Antonio Torres Heredia,
hijo y nieto de Camborios,
viene sin vara de mimbre
entre los cinco tricornios.

Antonio, ¿quién eres tú?
Si te llamaras Camborio,
hubieras hecho una fuente
de sangre con cinco chorros.
Ni tú eres hijo de nadie,
ni legítimo Camborio.
¡Se acabaron los gitanos
que iban por el monte solos!
Están los viejos cuchillos
tiritando bajo el polvo.

A las nueve de la noche
lo llevan al calabozo,
mientras los guardias civiles
beben limonada todos.
Y a las nueve de la noche
le cierran el calabozo,
mientras el cielo reluce
como la grupa de un potro.

En los tres números que dedicó a Góngora en su centenario se encuentran las firmas de todos los integrantes del grupo, encabezados por Rafael Alberti. Además de ser de las primeras revistas publicadas por esta generación, es una de las más bellas, y a su labor de publicación periódica se unió su interés por dar a conocer algunos de los volúmenes de nuestros poetas como *La Amante*, de Rafael Alberti; *Perfil del Aire*, de Luis Cernuda; *Vuelta*, de Emilio Prados; o *Ámbito*, de Vicente Aleixandre.

Verso y Prosa fue el nombre que adquirió el suplemento literario del diario *La Verdad*, de Murcia, dirigido por Juan Guerrero, y donde se dieron a conocer también los poetas recientes adscritos a las nuevas corrientes. El primer número de este suplemento tiene fecha de enero de 1927 y en él se publicó una «Nómina incompleta de la joven literatura», que firma Melchor Fernández Almagro, en donde se encuentran ya algunos de los poetas estudiados aquí: Alberti, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Guillén, Salinas o Lorca. Precisamente de este último se publicó también, en su número de julio de 1927, el «Romance de la luna, luna», con el título «Romance de la luna de los gitanos», en donde la luna aparece como tema principal, y que transcribimos a continuación:

La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos.
El niño la mira, mira.
El niño la está mirando.
En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño.
Huye luna, luna, luna.
Si vinieran los gitanos,
harían con tu corazón
collares y anillos blancos.

Niño, déjame que baile.
Cuando vengan los gitanos,
te encontrarán sobre el yunque
con los ojillos cerrados.
Huye luna, luna, luna,
que ya siento sus caballos.
Niño, déjame, no pises
mi blancor almidonado.

El jinete se acercaba
tocando el tambor del llano.
Dentro de la fragua el niño,
tiene los ojos cerrados.
Por el olivar venían,
bronce y sueño, los gitanos.
Las cabezas levantadas
y los ojos entornados.

Cómo canta la zumaya,
¡ay, cómo canta en el árbol!
Por el cielo va la luna
con un niño de la mano.

Dentro de la fragua lloran,
dando gritos, los gitanos.
El aire la vela, vela.
El aire la está velando.

Esta revista también festejó el centenario de Góngora con un número excelente, en el que José Bergamín dejó constancia del objetivo de la conmemoración: «Admirar, comprender a Góngora [...] no es ser *gongorino* o *gongorista*, es ser persona, tener entendimiento y gusto de ser persona humana, simplemente [...]».

En mayo de 1927 comenzó su andadura igualmente, en Sevilla, el primer número de la revista *Mediodía*, que llegó a publicar hasta catorce números, bajo la dirección de Eduardo Llosent y Marañón. Del grupo de poetas sevillanos que concibieron esta publicación surgió, asimismo, otra revista, domiciliada en Huelva, con el nombre de *Papel de aleluyas* y subtitulada *Hojillas del calendario de la nueva estética*, fundada con la intención de novedad en oposición a las demás revistas, las cuales, a pesar de dar cabida a los ismos, no rompieron nunca con la poesía tradicional. De carácter alegre y divertido, se alejó de lo doctrinal y dio cuenta del humor poético y juvenil frente a la gravedad de los que profesaban más austeramente la poesía.

No obstante, la revista más exigente fue la que fundó Gerardo Diego, y que llamó *Carmen*. Ya el título supone una alusión a la belleza. Fue sin duda la que ofreció una antología más rigurosa de la poesía de aquella pléyade de poetas. En todos sus números colaboró Juan Larrea, amigo y admirado por Gerardo Diego. Fray Luis de León fue objeto también de homenaje en sus páginas, lo que demuestra que esta generación fue de todo menos iconoclasta.

Otra revista andaluza de corta vida —solo tres números— fue *Gallo*, procedente de Granada. De color local bastante acentuado, tuvo en García Lorca su inspiración, siendo exigua la colaboración de escritores no granadinos. El aval del mencionado Lorca merece que sea mencionada.

En cuanto a las revistas castellanas, la más significativa fue *Meseta*, de Valladolid, cuyo primer número, de carácter estrictamente castellanista, corresponde a enero de 1928 y contó con la colaboración de Jorge Guillén y cuatro admirables poemas suyos. Se trata de cuatro décimas. Dos de ellas aparecerían con el título de «El mar» y, más tarde, en *Cántico*, con los títulos de «Lo inmenso del mar» y «En lo azul, la sal»; y otras dos tendrían por título inicial «El color», para después ser tituladas, con leves variantes, como «La luz del monte» y «Aridez», esta última presentada a continuación y en la que el autor vallisoletano da cuenta de su primera época, en la que la exaltación y el optimismo están presentes. De ahí, la transformación de los montes en altitud, del tiempo en eternidad y del espacio que se contempla en aridez, como interpreta Joaquín Gimeno Casalduero en su artículo «Jorge Guillén y Murcia»:

¿Para quién, espacio, claro
de aridez, sin confidente.
Rendido a tu desamparo
sin reloj, ante el presente
perenne de la altitud?
¿Para quién la plenitud
en pura aridez, oh ardores
escuetos de lo absoluto,
que con tal ímpetu enjuto
quemáis los propios cantores?

Luego irían colaborando en la publicación otros poetas como Alberti, a lo largo de los seis números con que contó hasta su desaparición en 1929, los mismos que vieron la luz de *Parábola*, revista lanzada en Burgos por Eduardo Ontañón, quien la calificaba de *Cuadernos mensuales de valoración castellana*. De carácter local también, resulta interesante ya que a pesar de su localismo no evade la corriente literaria de su momento.

Hemos de mencionar también la revista segoviana *Manantial*, cuyo primer número se fechó en abril de 1928. En ese tiempo residía en la ciudad castellana, cercana a Madrid, Antonio Machado, poeta venerado por la generación, colaborador en todas estas publicaciones y que no faltó a la llamada de los fundadores, como lo demuestra el artículo que hace el poeta noventayochista para la revista titulado «Sobre el porvenir del teatro», que no podía ser mal visto por la generación del 27, según opinión de José María de Cossío en el artículo antes mencionado.

La Gaceta Literaria fue, tal vez, la revista literaria más importante del vanguardismo hispano. Dirigida por Ernesto Giménez Caballero, fue un brillante escaparate de los diversos ismos. En sus páginas se confrontaban las vanguardias con

orientaciones que se dirigían hacia la acción política y el compromiso moral. En sus últimos números, las páginas de la revista revelaban ya abiertamente la ideología fascista de su director, lo que produjo al fin la desaparición de la misma.

Tras este breve repaso de un poco más de media docena de revistas fugaces, mención aparte merece la *Revista de Occidente*, fundada por José Ortega y Gasset en 1923, poco antes de su famoso ensayo *La deshumanización del arte*. Esta publicación supuso la incorporación de la joven intelectualidad española de la época a las nuevas corrientes del pensamiento internacional de la época, a la vez que sirvió para mostrar las contradicciones existentes entre el clasicismo y la vanguardia, entre el nacionalismo y el cosmopolitismo. La publicación suponía también un enfrentamiento con la retórica modernista que precedía y se desinteresaba por la política, al tiempo que se iba mostrando abierta a lo nuevo. Gran parte de la generación del 27 vio publicados sus poemas en la *Revista de Occidente*, de tal modo que se convirtió en su más importante portavoz hasta 1931. Aparte de servir de escaparate, como decimos, en sus páginas de la nueva poesía la editorial de la revista publicó cinco importantes libros de poemas bajo el rótulo común de «Los poetas»: *Cántico*, de Jorge Guillén, en 1928; *Seguro azar*, de Pedro Salinas, en 1929; *Cal y canto*, de Rafael Alberti, en 1929, año en el que vieron la luz también *Romancero gitano* y *Canciones*, de Federico García Lorca. Asimismo, se hizo eco del centenario de Góngora a través de la publicación de la *Antología poética en honor de Góngora*, coordinada por Gerardo Diego, y en que reunió a aquellos poetas veinteañeros entre los que estaban Alberti, Aleixandre, Altolaguirre, Cernuda, Lorca, Guillén, Prados, etcétera.

Durante los años treinta las revistas literarias revelaron el conflicto entre los defensores del arte puro y los que defienden el compromiso político y moral del artista. Defensoras de la pureza serían *Héroe* (1932), de Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, y *Los Cuatro Vientos* (1932). En la línea de un catolicismo comprometido se encontraba *Cruz y Raya* (1933-1935), de José Bergamín. Por otra parte, partidarias del compromiso político de izquierdas se mostraban *Octubre* (1933), de Alberti, y *Caballo verde para la poesía* (1935), de Neruda. Esta última, anunciando ya nuevos tiempos para la lírica, entre octubre de 1935 y enero de 1936 sacó a la luz cuatro números. En ella colaboraron, entre otros, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Manuel Altolaguirre y Vicente Aleixandre. La guerra civil española truncó este proyecto, dedicado exclusivamente a la poesía y a la difusión de la literatura española.

La gloria que quiso dar el cielo

La historia de la generación del 27 comienza con un documento gráfico excepcional. Se trata de una fotografía que recoge a los participantes en un acto organizado por el Ateneo de Sevilla en 1927, para conmemorar el tercer centenario de la muerte de Góngora. En ella están, entre otros, Alberti, García Loca, Jorge Guillén, Dámaso Alonso y Gerardo Diego. Añadamos nosotros a Pedro Salinas, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Emilio Prado, Manuel Altolaguirre, etc. Este grupo es el que forma la llamada generación del 27, compuesto por un conjunto de poetas, principalmente, que se mostraba cohesionado, tanto desde el punto de vista personal como en cuanto a su posicionamiento ante la literatura de su época, y que dieron lugar a la nueva Edad de Oro de la lírica española, ya iniciada en años anteriores por Machado y Juan Ramón Jiménez, entre otros. Veamos en este capítulo ciertos aspectos generales de dicho grupo para pasar en otro de los que siguen a repasar la individualidad de cada uno de ellos.

EN BUSCA DE UNA DENOMINACIÓN

Una vez que se tomó conciencia de la existencia de un conjunto de jóvenes escritores cuyo momento de esplendor transcurrió entre 1918 y 1936 aproximadamente, se les adjudicó un sinfín de nombres para referirse a ellos. De entre los muchos escritores de la época, eran un grupo de poetas que, a pesar de sus diferencias literarias, mostraban inquietudes y gustos estéticos parecidos.

Recogemos aquí un buen número de estas denominaciones, incluidas por Arturo Ramoneda en su *Antología poética de la generación del 27*. Como dice este estudioso:

> Desde entonces se les han adjudicado los más diferentes nombres. De ellos, los más populares han sido los de «Nietos del 98», a pesar de que su obra nada tiene que ver con los escritores de esa generación; «Generación de la vanguardia», por considerar que fueron estos poetas los que trajeron y asimilaron todas las novedades literarias europeas del momento; «Generación de los años veinte»; «Generación de 1921», aunque en este años solo habían publicado libros Federico García Lorca, Dámaso Alonso y Gerardo Diego; «Generación de 1921-1931»; «Generación de 1924 o de 1925», «Generación de la *Revista de Occidente*», debido a que casi todos dieron a conocer poemas suyos en las páginas de esta publicación y al supuesto magisterio que su director, José Ortega y Gasset, ejerció sobre ellos; «Generación de la República», «Generación Guillén-Lorca», por creerse que son los dos poetas del grupo que presentan entre sí mayores diferencias estilísticas; «Generación de la amistad» y «Generación de la Dictadura», sin duda el menos apropiado de todos, ya que su talante liberal los llevó a discrepar, tácita o abiertamente, de lo ocurrido en la vida política de los años veinte. Sin embargo, aunque destacados críticos recientes se inclinan por el rótulo «Generación de la vanguardia», las denominaciones más aceptadas y populares han sido, por motivos bastantes defendibles, las de «Generación del 27» y «Grupo poético del 27».

A la hora de buscar esa denominación, y a juicio de Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, según expresan en su libro *Las épocas de la literatura española*, el mayor problema se encuentra en que la crítica se ha centrado en el primer plano de un reducido aunque importante grupo de poetas —que son los que nos ocupan— y han perdido de vista la complejidad de la producción literaria de la época. Sin duda el nombre que ha arraigado con mayor fuerza es el de «generación del 27» por el acontecimiento gongorino. Esta denominación ha sido discutida por quienes creen que se da excesiva importancia al evento. Más discutible les parece a los citados estudiosos el que un reducido grupo de poetas se haya adueñado de un título que corresponde al conjunto de sus coetáneos. Para remediar esta usurpación, continúan diciendo, se ha propuesto llamarles «grupo poético del 27» o «generación lírica del 27». Hay quien apunta también la propuesta de reunir bajo el rótulo admitido de «generación del 27» a todos los creadores que florecen entre 1920 y 1939. En fin, cuando el diablo se aburre, mata moscas con el rabo, dice el refrán. Así que dediquemos el tiempo a cosas más útiles.

Por otra parte, estos estudiosos incluyen a la generación del 27 dentro de otro grupo mayor de escritores que ellos denominan «la generación de la vanguardia», ya referida antes, formada por autores que crean sus obras más importantes entre 1920 y 1939 y nacidos en la última década del siglo XIX o a principios del siglo XX. Por esta razón, consideran discutible que un grupo reducido de poetas se haya adueñado de un título que corresponde al conjunto de sus coetáneos. No obstante, aceptan la denominación tradicional de «generación del 27» como sinónimo de «generación de las vanguardias», concepto en el que incluyen también a todos los autores coetáneos, si bien con algunos matices que veremos después.

Para finalizar con este listado de denominaciones, en el que siempre aparecen los mismos nombres, diremos que en un reciente artículo aparecido en el suplemento *Babelia*, de *El País*, del 9 de septiembre de 2017, Juan Vilas escribe lo siguiente:

> Ya hace un tiempo José-Carlos Mainer adjetivó a los poetas del 27 como generación S. L. (sociedad limitada) para colocar la lupa precisamente en la inmovilidad canónica del edificio [...]. Cabía aprenderse los ocho nombres de los poetas con fe ciega. Incluso en los manuales de literatura se facilitaba una norma nemotécnica, que se basaba en clasificarlos por parejas: Lorca/Alberti, Salinas/Guillén, Cernuda/Aleixandre y Alonso/Diego.

GENERACIÓN O GRUPO

Antes de dilucidar esta cuestión, empecemos por repasar el significado de «generación» dado por los historiadores. Para estos, una generación es un conjunto de hombres próximos por su edad (no más de quince años de diferencia) que comparten problemas e inquietudes. No obstante, el concepto de «generación literaria» es más restringido, pues no basta con que unos escritores sean coetáneos: son necesarios ciertos requisitos más. Entre otros, los siguientes: formación intelectual semejante; relaciones personales entre ellos; presencia de un guía o jefe; un acontecimiento generacional que aúne voluntades y rasgos comunes de estilo por los que se oponen a la estética de la generación anterior. Dicho esto, se impone también otra observación elemental: los escritores que reúnan tales requisitos no serán una generación histórica, sino solo una pequeña parte de ella.



A pesar de que la nómina puede (y debe) ser más amplia, los nombres que, tradicionalmente, se asocian con la generación del 27 son los que aparecen en esta ilustración (de arriba abajo y de izquierda a derecha): Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Jorge Guilén, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Luis Cernuda, Alonso, Manuel Altolaguirre y Emilio Prados.

Una vez dicho lo dicho, acordemos que podemos utilizar el concepto de generación para los miembros del 27, ya que comparten varios aspectos contenidos en la definición anterior: un deseo de renovación estética; las estrechas relaciones personales y de amistad entre ellos —que se dejan ver, como hemos referido, en la mencionada celebración del centenario de la muerte de Góngora—; una formación intelectual universitaria y su trabajo en el campo de la investigación o la docencia —de hecho, hay quien les llama los «poetas profesores»—; y su ideología progresista y liberal, afín a los valores de la República, lo que les obligaría a exiliarse tras la guerra.

No obstante, por otra parte, y como en su día apuntó Dámaso Alonso, sería más propio hablar de grupo, debido a una considerable diferencia de estilos, como podemos apreciar, por ejemplo, entre Guillén y Cernuda; la falta de un líder, a pesar del cierto magisterio ejercido por Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado; o la inexistencia de un hecho generacional que los identifique o de algún movimiento contra el que levantarse. No olvidemos que la generación del 98, con la cual empezamos a utilizar este término para un determinado grupo de escritores, sí contó con un hecho aglutinador como fue el desastre del 98, que alude a la pérdida de las últimas colonias españolas de ultramar en 1898.

Por tanto, una vez expuestas las distintas consideraciones sobre los dos términos en cuestión, hemos de admitir que la palabra «generación» no es usada en su sentido exacto, pues en la misma entrarían, por edad, aparte de otros poetas, diversos novelistas y dramaturgos. Se trataría, pues, de un grupo poético dentro de una generación.

EL CENTENARIO DE GÓNGORA, UN HOMENAJE POCO LUCIDO

La idea de la celebración del acontecimiento que serviría para dar nombre a nuestra generación, esa idea a la que nos hemos referido antes como un aspecto determinante para considerar a estos autores como un grupo más o menos compacto, surgió en abril de 1926. Ese año, un grupo de escritores en plena tertulia —entre los que se encontraban Gerardo Diego, Pedro Salinas, Melchor Fernández Almagro y Rafael Alberti— se planteó la necesidad de celebrar el tercer centenario de la muerte de Góngora, excelso poeta barroco de nuestro Siglo de Oro. Estos poetas vieron la necesidad de honrar al poeta cordobés ante el desinterés de autores consagrados como Azorín y Machado o la misma Real Academia, a cuya fachada acudieron la noche de autos a decorar sus paredes y a presentar sus respetos mediante juegos mingitorios, tal y como describió Alberti. Valle-Inclán tampoco mostraba simpatías por el autor culterano, a quien calificó de inaguantable, frío y rebuscado; y Pío Baroja declinó su adhesión al acto excusándose por no conocer demasiado al homenajeado. Frente a ese desinterés todos los miembros del 27, con la excepción de Emilio Prados, dedicaron al poeta cordobés ensayos, libros de homenaje, conferencias, creaciones plásticas y ediciones críticas.



Homenaje a Góngora, que tuvo lugar el 17 de diciembre de 1927, en el Ateneo de Sevilla, con motivo del tercer centenario de la muerte de Luis de Góngora y que dio nombre a la generación del 27. De izquierda a derecha: Rafael Alberti, Federico García Lorca, Juan Chabás, Mauricio Bacarisse, José María Platero, Manuel Blasco Garzón, Jorge Guillén, José Bergamín, Dámaso Alonso y Gerardo Diego.

Uno de los que con más ímpetu participó fue Gerardo Diego, quien preparó la *Antología poética en honor de Góngora* (1627-1927). Otros más alejados del gongorismo, como Jorge Guillén y Luis Cernuda, también intervinieron con entusiasmo en este fervor por el poeta barroco. El primero le dedicó una tesis doctoral. Cernuda, además de calificarlo como «el poeta cuya palabra lúcida es diamante», lo ensalzó en versos como los siguientes:

Viva pues Góngora, puesto que así los otros
Con desdén le ignoraron, menosprecio
Tras del cual aparece su palabra encendida
Como estrella perdida en lo hondo de la noche,
Como metal insomne en las entrañas de la tierra.

No obstante, dicha celebración no debió de ser tan exitosa como podría parecer, a tenor de lo expuesto por Manuel Bernal Romero en su libro *La invención de la Generación del 27*. A la primera reunión para preparar el evento, según Gerardo Diego, asistieron Antonio de Marichalar, Federico García Lorca, José Bergamín, José Moreno Villa, José María Hinojosa, Gustavo Durán y Dámaso Alonso. No obstante, en las siguientes reuniones preparatorias se fue reduciendo el número de participantes hasta la tercera y última, a la que solo acudieron Alberti y Dámaso Alonso.

El homenaje se hubo de realizar el 23 o 24 de mayo de 1927 y en las tertulias previas se discutieron los nombres invitados al evento. Se acordó que habían de ser españoles y espiritualmente jóvenes, toda vez que los mayores, como Juan Ramón Jiménez, Unamuno y Valle-Inclán se habían negado a participar. Otros, como Manuel Machado, ni siquiera contestaron a la invitación. Al final, entre los participantes se encontraban Dámaso Alonso, Aleixandre, Altolaguirre, Adriano del Valle, Cernuda, Gerardo Diego, Lorca, Guillén, Bergamín, Pedro Garfias, José Moreno Villa, Juan Larrea, José María Hinojosa y Emilio Prados, que entregaron poemas a la revista *Litoral* para que fueran publicados en los números dedicados al homenaje. También colaboraron pintores y músicos. Entre los primeros se contó con aportaciones de Picasso, Juan Gris, Salvador Dalí, Benjamín Palencia o Maruja Mallo. La participación de los músicos fue más escasa. Falla compuso el *Soneto de las Soledades*, pieza para canto y piano; y Fernando Remacha una suite orquestal titulada *Homenaje a Góngora*.



Luis de Góngora y Argote (1561-1627) fue el máximo representante del culteranismo o gongorismo en la literatura del Siglo de Oro. Gran enemigo de Quevedo, principal exponente también de la otra corriente literaria de la época, el conceptismo. En la imagen, el poeta retratado por Velázquez en 1622. El cuadro se conserva en el Museo de Bellas Artes de Boston.

Lo cierto es que los poetas del 27 respiraban felicidad y satisfacción durante aquellos días, si bien el aniversario sufrió cierto gafe y fue proyectado con demasiadas prisas, como nos sigue informando Bernal Romero. Los actos centrales del evento que, según la crónica de Gerardo Diego, se celebraron en una tarde lluviosa del 23 de mayo no tuvieron lugar en la plaza Mayor de Madrid, como estaba previsto, sino en un solar alejado del centro. Según la citada crónica también, continúa Bernal:

> El Tribunal que había de juzgar a Góngora y a todos los que lo habían vilipendiado se constituyó a propósito de la puesta en escena ataviado con negras hopalandas y severos hábitos cortados según los cuadros de época del museo del Prado que recrean el tiempo en el que vivió el homenajeado. El tribunal lo constituyeron los tres mayores gongorinos: Dámaso Alonso, Gerardo Diego y Rafael Alberti, al que la sonrisa de siempre se le torcía en un matiz sarcástico. A última hora Dámaso [...] fue sustituido por José María Hinojosa. De subdiáconos y acólitos oficiaban José María de Cossío, Buñuel, Bergamín de fiscal, con la cara larga de costumbre y condenando a todos los procesados sin apelación.

Las insignias y hábitos de todos los oficiantes fueron realizados con figurines de Salvador Dalí y Guillermo de Torre. Sigamos con el acto inquisitorial, descrito por Bernal Romero en su libro. De acuerdo con las palabras del cronista:

> Para la quema en las hogueras, que habían de purificar tantos signos de desagravio, se habían preparado dos haces de leña, uno mayor, y otro más pequeño para que no se mezclasen las cenizas de una hoguera y otra [...]. Primero ardieron entre una gran algarabía los monigotes de trapo realizados por Moreno Villa para representar al erudito topo, al catedrático marmota y al académico crustáceo, los tres enemigos más sobresalientes de Góngora. Y después se incendiaron los ejemplares, muchos de ellos auténticos y otros modelos representativos hechos con papel para la ocasión, de manuales sobre literatura española [...]. Se quemaron también obras de Lope de Vega, Quevedo, Menéndez Pelayo, Luzán, Moratín, Hermosilla, Campoamor, Galdós, Rodríguez Marín, Cotarelo, d'Ors, Pérez de Ayala, Valle-Inclán, Ortega y Gasset y todos los boletines de las academias, gramáticas y diccionarios.

Aunque el grueso del homenaje se proyectó en Madrid, es Sevilla el lugar que se identifica como el del nacimiento de la generación del 27, ya que los jóvenes poetas se reunieron en el ateneo de esa ciudad el 17 de diciembre de 1927. La razón de esta opinión fue debido al reconocimiento de que en Madrid no pasó nada o casi nada y lo proyectado allí no tuvo ni eco ni repercusión, lo que convirtió las noches de Sevilla en lo único destacable de todo lo acaecido en torno a Góngora. Esto nos hace pensar que el acontecimiento por el que ha sido conocido siempre el hecho fundacional de nuestra generación no fue tan lucido como se suele creer. Lo importante, no obstante, fue que estas celebraciones dieron cuerpo a la generación del 27, que no solo nació por razones artísticas, sino también de amistad.

Una vez que hemos tomado la decisión de atribuirles cosas en común, hagamos un breve repaso de esos aspectos que relacionan a los poetas de la generación del 27, dejando ya al margen el tan mencionado acontecimiento en honor a Góngora. Todos sus miembros tuvieron conciencia de formar un grupo compacto. Esta afinidad vino propiciada, además, por otras circunstancias, entre las que podemos destacar la edad, el talante ideológico, su formación, su parecida procedencia social, la profunda vocación literaria de todos, la habitual colaboración en las mismas revistas poéticas, la convivencia de varios de ellos en la madrileña Residencia de Estudiantes, la semejante actividad profesional de algunos o su actitud o postura ante la contienda civil.

Todos nacieron en corto intervalo de tiempo, que va desde 1891, en que nació Pedro Salinas, a 1905, en que lo hizo Manuel Altolaguirre. Asimismo, manifestaron en sus primeros años un inequívoco talante liberal y progresista, aunque fueron escasos los manifiestos y declaraciones conjuntas. Sus ideas comunes no las plasmarían en programas, sino en diálogos, paseos, cartas, comidas, o compartiendo su amistad por Madrid. No todos pasaron por la universidad, pero tuvieron las mismas inquietudes intelectuales, una gran cultura y una curiosidad extraordinaria por todo lo que ocurría en el mundo literario. La mayor parte de ellos fueron profesores universitarios o de instituto, críticos y eruditos, a la vez que creadores. La situación económica desahogada de sus familias les permitió editarse sus propias obras, realizar viajes por el extranjero y estar en contacto con las innovaciones literarias que se producían durante esos años por Europa.

Socialmente, procedían en su casi totalidad de diversos estratos de la burguesía acomodada: hijos de comerciantes (Guillén, Diego, Prados), de ricos agricultores (Lorca, Hinojosa), de notables profesionales (Aleixandre, Cernuda, Altolaguirre). Casi todos seguían estudios universitarios, conocían idiomas, viajaban y adquirían una importante cultura no solo literaria. Muchos vivirán profesionalmente de la literatura como profesores, editores, impresores o críticos. Algo parecido ocurrirá entre las mujeres del 27, como veremos en el capítulo 8.

La vocación literaria de todos ellos coincide con la afinidad de gustos literarios y unas orientaciones estéticas comunes, entre las que se pueden mencionar el afán de perfección, el esfuerzo poético y la rigurosa reflexión sobre el lenguaje con el fin de extraer de él todas sus posibilidades expresivas. Cabe recordar aquí la siguiente opinión de Lorca: «Si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio— también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema».

Otro elemento de enlace entre los poetas del 27 es su colaboración en las revistas de la época, a las que hemos dedicado un apartado en un capítulo anterior. Muy importante para la difusión de la poesía de estos escritores es la proliferación durante estos años de numerosas revistas, muchas de las cuales surgen en provincias, lo que demuestra la importancia de la renovación cultural impulsada por los sectores juveniles de las burguesías locales.

La famosa Residencia de Estudiantes, cercana al ámbito de la Institución Libre de Enseñanza, en Madrid, cuya vida cultural y labor educativa han sido referidas ya en estas páginas, fue un decisivo lugar de encuentro para estos poetas, con sus conferencias, exposiciones, tertulias, etcétera.

Rotunda fe de vida del grupo es la *Antología* compuesta por Gerardo Diego en 1931, que recoge muestras de la obra de todos, precedida por una selección de aquellos a quienes consideran sus maestros —Unamuno, los Machado, Juan Ramón—. Casi todos ellos escribieron estudios y evocaciones memorables de sus compañeros.

Por último, tras la guerra civil, el exilio será el destino de muchos de ellos. Con la excepción de Lorca, muerto en 1936, y de Vicente Aleixandre, Gerardo Diego y Dámaso Alonso, que permanecieron en España, los demás marcharon, durante la guerra o al terminar esta, al exilio, y se establecieron en diferentes países. Sin embargo, aunque Cernuda se mantuvo bastante distanciado de los demás, no se rompió el contacto, directo o indirecto, entre ellos. Todo lo dicho es prueba, pues, de una convivencia cordial y de afanes comunes que solo la guerra truncaría.

Si nos centramos en lo puramente literario, no debemos pensar que la poesía de estos poetas es de modo general muy parecida, si bien ciertas características comunes permiten que hablemos en conjunto de una generación poética: su entusiasmo por Góngora, la influencia de Juan Ramón Jiménez, la importancia de la poesía pura, el neopopularismo, el vanguardismo, el espíritu clasicista, la progresiva rehumanización de sus versos, etc., aspectos que, de una u otra manera, iremos comentando en estas páginas.

En un artículo de Rocío Lineros Quintero, titulado «Trayectoria poética de la Generación del 27», la autora señala rasgos comunes también en la temática de estos autores. En concreto, alude a cuatro temas o motivos que aquí reproducimos.

Uno de dichos motivos fue la ciudad como forma de vida confortable que ofrece, a la vez, sus frivolidades. Los almacenes, los hoteles, los bares, el cine, los nuevos inventos como el teléfono o la radio y los transportes, con sus trenes, aviones, transatlánticos o automóviles, se repiten en las páginas de estos poetas. El viejo tópico de la superioridad literaria del campo sobre la ciudad no se encuentra en ellos. La visión de la ciudad tuvo primero un tratamiento positivo, como símbolo e ideal del progreso en el presente y una especie de futuro feliz. A finales de los años veinte, la visión de la gran urbe como signo de progreso fue sustituida por una consideración negativa, que ve en la metrópolis un mundo adverso para el hombre, un mundo destructor de los valores genuinamente humanos. El poeta rechazaba la civilización mecanizada que destruye lo auténticamente humano. Un claro ejemplo de esta visión de la urbe la encontramos, sin duda, en poemas de *Poeta en Nueva York*, de Lorca, como el siguiente, titulado «La aurora», en donde la ciudad norteamericana es vista como símbolo de un mundo deshumanizado:

La aurora de Nueva York tiene
cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.

La aurora de Nueva York gime
por las inmensas escaleras
buscando entre las aristas
nardos de angustia dibujada.

La aurora llega y nadie la recibe en su boca
porque allí no hay mañana ni esperanza posible.
A veces las monedas en enjambres furiosos
taladran y devoran abandonados niños.

Los primeros que salen comprenden con sus huesos
que no habrá paraíso ni amores deshojados;
saben que van al cieno de números y leyes,
a los juegos sin arte, a sudores sin fruto.

La luz es sepultada por cadenas y ruidos
en impúdico reto de ciencia sin raíces.
Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
como recién salidas de un naufragio de sangre.

La naturaleza será otro de los temas comunes en los autores del 27, quienes aspiran a la comunicación con la naturaleza salvaje y virginal, pero una naturaleza que está en contacto con la ciudad. Los poetas hablan de los jardines del paisaje de sus ciudades natales, del mar, la luna, los animales —especialmente del mundo taurino—, etc. Sería bueno recordar aquí el famoso soneto de Gerardo Diego, *El ciprés de Silos*, en donde el árbol se ve envuelto en un ambiente de aparente paz y armonía:

Enhiesto surtidor de sombra y sueño
que acongojas el cielo con tu lanza.
Chorro que a las estrellas casi alcanza
devanado a sí mismo en loco empeño.

Mástil de soledad, prodigio isleño,
flecha de fe, saeta de esperanza.
Hoy llegó a ti, riberas del Arlanza,
peregrina al azar, mi alma sin dueño.

Cuando te vi señero, dulce, firme,
qué ansiedades sentí de diluirme
y ascender como tú, vuelto en cristales,

como tú, negra torre de arduos filos,
ejemplo de delirios verticales,
mudo ciprés en el fervor de Silos.

Según Lineros Quintero, el amor es el tercer tema de los poetas del 27, quienes cantaban al amor pleno de la pareja de forma bastante liberal con un sentido erótico y sexual muy acentuado. En ese sentido, se ha afirmado que muchos de los poemas amorosos encierran las relaciones románticas habidas en los poetas del 27. En este sentido, cabe señalar el poema de Lorca, «Muerto de amor», que aparece en su *Romancero gitano*, dedicado a la escultora Margarita Manso, que

reproducimos en el capítulo 8, y que fue fruto de una experiencia amorosa del poeta con la artista. Los poetas teorizaron sobre el amor como experiencia y conocimiento, como factor que da sentido y plenitud al universo y a la vida. El amor es visto también como una fuerza destructora —recordemos el título del libro de Aleixandre, *La destrucción o el amor*— puesto que sin él amenaza la ruptura de una vida más auténtica y profunda. Para muchos de los poetas del 27, el amor se presenta como una pasión y una fuerza que aspira a la comunicación, espiritual y sexual, con el amante, pero la relación amorosa está condenada irremisiblemente a la frustración. Ejemplo, no obstante, de amor pleno es el siguiente poema, uno de los más representativos de Pedro Salinas, en donde la fusión con la amada es tal que se identifica con ella a través de los pronombres:

Para vivir no quiero
islas, palacios, torres.
¡Qué alegría más alta:
vivir en los pronombres!

Quítate ya los trajes,
las señas, los retratos;
yo no te quiero así,
disfrazada de otra,
hija siempre de algo.
Te quiero pura, libre,
irreductible: tú.
Sé que cuando te llame
entre todas las gentes
del mundo,
sólo tú serás tú.
Y cuando me preguntes
quién es el que te llama,
el que te quiere suya,
enterraré los nombres,
los rótulos, la historia.
Iré rompiendo todo
lo que encima me echaron
desde antes de nacer.
Y vuelto ya al anónimo
eterno del desnudo,
de la piedra, del mundo,
te diré:
«Yo te quiero, soy yo».



«Enhiesto surtidor de sombra y sueño», perfecta metáfora con la que comienza el soneto *Al ciprés de Silos*, de Gerardo Diego, dedicado al árbol que se levanta majestuosamente en el claustro del monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos).

Por último, el compromiso social es el último eje temático común en los autores del 27, quienes se sentían comprometidos con la vida, con su tiempo, con la historia y también con sus camaradas y amigos. De este modo, todos lloraron la muerte de Lorca. Su compromiso social se hizo evidente cuando estalla la guerra en 1936. Los poetas crearían en sus obras verdaderas canciones de guerra para ser recitadas en las ciudades o en las trincheras. Luego, los poetas que sobrevivieron a la guerra y que marcharon al exilio reflejarían su compromiso en los libros posteriores. Esa poesía combativa la pudimos ver en Alberti en el poema «Galope», ya transcrito en uno de los apartados del capítulo 1.

A diferencia de lo que sucedió con las vanguardias, a las que ya nos hemos referido, la generación del 27 no se rebelaba sistemáticamente contra nadie. Sus inclinaciones estéticas eran integradoras y entre sus preferencias caben desde los poetas «primitivos» hasta los más rabiosamente actuales.

Así, sintieron veneración por los poetas medievales y clásicos. Prueba de ello son los magistrales estudios que nos han dejado y los cálidos homenajes dedicados a Manrique, Garcilaso, Fray Luis, San Juan de la Cruz, Lope de Vega, Quevedo, etc. En sus poemas también podemos encontrar su huella. Basta ver algún ejemplo, como los versos de Manuel Altolaguirre, donde hizo clara referencia a las coplas manriqueñas reproducidas pocas páginas antes; o la alusión de Alberti a Garcilaso en unos versos de *Marinero en tierra*:

Si Garcilaso volviera,
yo sería su escudero;
que buen caballero era.

Mi traje de marinero
se trocaría en guerrera
ante el brillar de su acero;
que buen caballero era.

¡Qué dulce oírle, guerrero,
al borde de su estribera!
En la mano, mi sombrero;
que buen caballero era.

Significativa fue también su admiración por Góngora, como hemos comprobado ya. Y es que el autor del *Polifemo* fue para todos ellos modelo de la búsqueda de una lengua especial para la poesía, diametralmente alejada de la lengua usual. De hecho, por poner un ejemplo, García Lorca, imitando el estilo gongorino, comenzó a escribir la «Soledad insegura», que no llegó a terminar, y de la cual, en carta a Jorge Guillén del 14 de febrero de 1927, dio cuenta enviándole unos fragmentos. El poema lorquiano empieza así:

Rueda helada la luna cuando Venus
Con el cutis de sal, abría en la arena,
Blancas pupilas de inocentes conchas.

Pero junto a ese extremo culto, que significa el culteranismo del poeta cordobés, los poetas del 27 también sintieron pasión por la poesía popular. El cancionero y el romancero tradicionales, las canciones de Gil Vicente y Lope de Vega o los cantares vivos del pueblo están presentes en Lorca, en Alberti y en otros. Es el llamado neopopularismo. Prueba de ello, de nuevo, es este «Romance del Duero», de Gerardo Diego, extraído de su libro *Soria*, de 1923. En él, canta con sencillez y ternura al río Duero a su paso por Soria:

Río Duero, río Duero,
nadie a acompañarte baja,
nadie se detiene a oír
tu eterna estrofa de agua.

Indiferente o cobarde
la ciudad vuelve la espalda.
No quiere ver en tu espejo
su muralla desdentada.

Tú, viejo Duero, sonríes
entre tus barbas de plata,
moliendo con tus romances
las cosechas mal logradas.

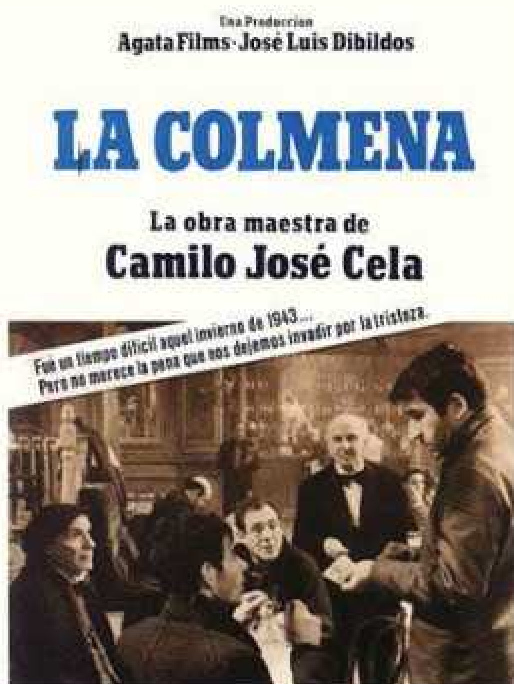
Y entre los santos de piedra
y los álamos de magia
pasas llevando en tus ondas
palabras de amor, palabras.

Quién pudiera como tú,
a la vez quieto y en marcha,
cantar siempre el mismo verso
pero con distinta agua.

Río Duero, río Duero,
nadie a estar contigo baja,
ya nadie quiere atender
tu eterna estrofa olvidada,

sino los enamorados
que preguntan por sus almas
y siembran en tus espumas
palabras de amor, palabras.

Este gusto por la poesía popular llevaría a los poetas del 27 a aficionarse a formas y ritmos (romances, seguidillas, canciones paralelísticas, villancicos, estribillos, etc.), así como al empleo de diversos recursos estilísticos (repeticiones, paralelismos, diminutivos, etc.), propios del folclore y de la poesía tradicional. Ese neopopularismo era, además, una corriente viva desde el posromanticismo y conectaba ahora con los ideales de perfección estética de la época por su simplicidad, estilización y capacidad de sugerencia.



Los años cuarenta del siglo xx, en los que se desarrolla la época de posguerra, son los años de la poesía desarraigada, tendencia que inició Dámaso Alonso con *Hijos de la ira*. *La colmena*, novela de Camilo José Cela refleja también esa época de penurias y futuros inciertos a través de los trescientos personajes que en ella aparecen. En la imagen, un cartel anunciador de dicha película.

En cuanto a los poetas del siglo xix, admiraron a Bécquer, cuya influencia se aprecia en los comienzos de Lorca, Salinas, Cernuda y, más tarde, en Alberti. Precisamente Cernuda utilizó un verso de la «Rima LXVI» del poeta posromántico para dar título a uno de sus libros y dar comienzo al siguiente poema, en el que frente a la rebeldía y la violencia del libro anterior, así como la técnica surrealista, dejó paso a la expresión íntima y becqueriana de un sentimiento de dolor y frustración motivado por un desengaño amoroso. Se percibe la mirada retrospectiva, los recuerdos de la adolescencia, tanto felices como desgraciados, esa proyección de su propia autobiografía poética que se acentuará en los libros siguientes:

Donde habite el olvido,
En los vastos jardines sin aurora;
Donde yo solo sea
Memoria de una piedra sepultada entre ortigas
Sobre la cual el viento escapa a sus insomnios.

Donde mi nombre deje
Al cuerpo que designa en brazos de los siglos,
Donde el deseo no exista.
En esa gran región donde el amor, ángel terrible,
No esconda como acero
En mi pecho su ala,
Sonriendo lleno de gracia aérea mientras crece el tormento.

Allá donde termine ese afán que exige un dueño a imagen suya,
Sometiendo a otra vida su vida,
Sin más horizonte que otros ojos frente a frente.

Donde penas y dichas no sean más que nombres,
Cielo y tierra nativos en torno de un recuerdo;
Donde al fin quede libre sin saberlo yo mismo,
Disuelto en niebla, ausencia,
Ausencia leve como carne de niño.

Allá, allá lejos;
Donde habite el olvido.

Por lo que respecta a los poetas de p
por Unamuno y Machado, aunque por e

Juan Ramón, como ya hemos visto. Y valoraron también a Rubén Darío. Finalmente, recibieron la influencia de corrientes extranjeras contemporáneas y, como también hemos visto antes, estuvieron muy atentos a las vanguardias. En este sentido, les influyó en gran medida y en un primer momento las opiniones vertidas por Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*. Así, la poesía pura, como ideal poético de los años en que comienzan a escribir los poetas del 27, influye en todos ellos en alguna medida, y en varios de ellos como Guillén, Salinas y Diego de forma decisiva. Los versos de los jóvenes líricos buscan la depuración formal, la supresión de la anécdota, la búsqueda de la precisión expresiva, la eliminación de todo patetismo y la tendencia a la intelectualización. De ahí el magisterio y los contactos —aunque pronto llegaron las diferencias— con Juan Ramón Jiménez, quien elaboró lo que él llamó «poesía desnuda», credo que se resume en estos versos del escritor onubense:

> ¡Intelijencia, dame el nombre
> exacto de las cosas!
> ... Que mi palabra sea
> la cosa misma,
> creada por mi alma nuevamente.
> Que por mí vayan todos
> los que no las conocen, a las cosas;
> que por mí vayan todos
> los que ya las olvidan, a las cosas;
> Que por mí vayan todos
> los mismos que las aman, a las cosas...
> ¡Intelijencia, dame
> el nombre exacto, y tuyo,
> y suyo, y mío, de las cosas!

A pesar de que, en sus comienzos, estos autores giraron en torno a la órbita de la poesía pura y la literatura deshumanizada, muy rápidamente algunos, y con el tiempo casi todos, dieron entrada en sus versos a temas hondamente humanos con una gama de matices que van desde el neorromanticismo lírico al compromiso social y político.

Fue más tarde, tras la guerra, cuando algunos de ellos, como Dámaso Alonso, que se quedó en España, se convirtieron en buenos representantes de la poesía desarraigada. Santos muestra sus preocupaciones existenciales a través libros como *Hijos de la ira* (1944), con poemas tan conocidos como este, en donde la agonía se deja ver desde el primer verso hasta el último:

> INSOMNIO
>
> Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas).
> A veces en la noche yo me revuelvo y me incorporo en este nicho en el que hace 45 años que me pudro,
> y paso largas horas oyendo gemir al huracán, o ladrar los perros, o fluir blandamente la luz de la luna.
> Y paso largas horas gimiendo como el huracán, ladrando como un perro enfurecido, fluyendo como la leche de la ubre caliente de una gran vaca amarilla.
> Y paso largas horas preguntándole a Dios, preguntándole por qué se pudre lentamente mi alma,
> por qué se pudren más de un millón de cadáveres en esta ciudad de Madrid,
> por qué mil millones de cadáveres se pudren lentamente en el mundo.
> Dime, ¿qué huerto quieres abonar con nuestra podredumbre?
> ¿Temes que se te sequen los grandes rosales del día,
> las tristes azucenas letales de tus noches?

Además de lo dicho, los poetas del 27 también aportaron muchas y profundas novedades a la expresión poética en su búsqueda de una lengua «distinta», para lo cual utilizaron el gran instrumento de la metáfora, con audacias novísimas, deslumbrantes, que habían aprendido de Juan Ramón y de otros vanguardistas, pero también de los poetas barrocos.

En cuanto a la métrica, si comparamos la versificación de estos poetas con la de los modernistas, la primera impresión es que ha habido una reducción: se renunció a muchas de las brillantes y sonoras variedades de versos que usaron aquellos. Pero, junto a formas tradicionales y clásicas, adquirieron un amplio desarrollo el verso libre y el versículo, para lo cual también contaron con los precedentes de Juan Ramón y los vanguardistas.

En conclusión, en las obras de estos poetas nos encontraremos con lo culto y lo popular, lo puro y lo humano, lo minoritario y lo que llega a todos, lo español y lo universal, todo ello presidido por esa convivencia de tradición y renovación y a través de diversas etapas como veremos



Varios fueron los miembros del 27 que reflexionaron sobre la esencia de la poesía, tal y como nos lo cuenta José-Carlos Mainer en su estudio *La Edad de Plata (1902-1939)*. En principio, la creación literaria era un brillante juego personal con el que, con un auditorio mínimo, se pudieron hallar las más puras realidades. Palabras como asepsia, unidad, presagio, luz, claridad, total o luminoso desplazaron términos propios del modernismo como doliente, azul, misterioso, mágico o vago. Se trataba de contribuir a la impresión de inmediatez temporal, de belleza efímera y feliz que se quiso dar a la nueva poesía.

Y varias fueron también las poéticas que aquellos jóvenes creadores quisieron incluir, acompañando a sus versos, en la célebre antología que Gerardo Diego publicó en 1932 con el título de *Poesía española. Antología*, ampliada en 1934. Tanto los veteranos como los más jóvenes estuvieron representados y todos coincidían en lo indefinible del quehacer poético, en donde se encuentran el poeta, el poema y el lector. Pedro Salinas explicaba su concepción del hecho poético de la siguiente forma:

> La poesía existe o no existe; es todo. Si es, es con tan evidencia, con tan imperial y desafectada seguridad, que se me pone por encima de toda posible defensa, innecesaria. Su delicadeza, su delgadez suma, es su grande e invencible corporeidad, su resistencia y su victoria [...] La poesía se explica sola; si no, no se explica. Todo comentario a una poesía se refiere a elementos secundantes de ella, estilo, lenguaje, sentimientos, inspiración, pero no a la poesía misma. La poesía es una aventura hacia lo absoluto.

Dámaso Alonso, no obstante, más cercano a la posición tradicional, consideraba la poesía como una fuerza —continua Mainer— que conducía al poeta y al lector de otra forma:

> La poesía es un fervor y una claridad. Un fervor, un deseo íntimo y fuerte de unión con la gran entraña del mundo y su causa primera. Y una claridad por la que el mundo mismo es comprendido de un modo intenso y no usual. Este fervor procede del fondo más oscuro de nuestra conciencia. El impulso poético, por su origen y su dirección, no está muy lejano del religioso y del erótico: con ellos se asocia frecuentemente. Poeta es el ser humano dotado en grado eminente de ese fervor y esta claridad y de una feliz capacidad de expresión. Poema es un nexo entre dos misterios: el del poeta y el del lector.

Y en torno a ambas aproximaciones teóricas se añadieron distintos elementos ideológicos: la lingüística idealista, que defendía la creatividad expresiva del lenguaje; las investigaciones psicológicas del Freud; las ideas surrealistas sobre la escritura automática, etcétera.

Jorge Guillén, por su parte, estaba en contra de cualquier posible identificación de la tarea poética con un estado poético. Mientras que Dámaso Alonso distinguía en el texto anterior entre poesía, poeta y poema, Jorge Guillén entendía el poema como una unidad de arte y dice: «No hay más poesía que la realizada en el poema y de ningún modo puede oponerse al poema un "estado" inefable que corrompe al realizarse [...]. Poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía».

El mismo Lorca defendía la inefabilidad de la poética para luego distinguir entre poesía —como impulso— y poema —como concreción artesanal, propia de la tarea creadora—. Gerardo Diego consideraba la poesía como creación al margen de la realidad. Por último, Vicente Aleixandre se mostraba contrario a la divinización de la palabra para concluir que «la poesía no es cuestión de palabras».

ETAPAS

El considerable número de integrantes del grupo poético del 27 y su marcada individualidad hacen difícil distinguir en bloque varias etapas en su quehacer literario. No obstante, es indudable que se produjo en todos ellos una evolución desde sus comienzos como escritores. Convencionalmente, suelen señalarse tres momentos diferentes hasta la Guerra Civil:

En primer lugar, una etapa de juventud que llegó hasta 1925. Algunos eran ya por entonces conocidos poetas, como Gerardo Diego, inserto de pleno en las experiencias poéticas vanguardistas. Otros compusieron sus primeros libros, aún con claras influencias posmodernistas. Se aprecia también en algún caso el deseo de depuración que aprendieron de Juan Ramón. Es, por tanto, una época de tanteos en busca de un estilo poético propio.

Un segundo período del grupo fue el de la última mitad de los años veinte, cuando todos ellos habían publicado en actos colectivos y se habían consolidado como la generación de los poetas jóvenes, y de forma conjunta se referían a ellos las revistas literarias y los escritores plenamente consagrados como Antonio Machado.

La tercera etapa correspondía con los años treinta. Durante la República se produjo la progresiva rehumanización poética a la que antes nos hemos referido. Algunos poetas, como Alberti o Prados, adoptaron una abierta posición de compromiso político. Otros, como Lorca o Cernuda, también se situaron políticamente a la izquierda. Tiene, asimismo, su importancia la presencia por entonces en España del poeta chileno Pablo Neruda, quien fundó la revista *Caballo verde para la poesía*, como hemos comentado en el capítulo anterior, en donde apareció en 1935 el manifiesto *Sobre una poesía sin pureza*, en el que definió la poesía de la siguiente forma: «Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos».

Durante la Guerra Civil, la mayoría defendió la causa política republicana y algunos, como Alberti, Prados o el mismo Aleixandre, pusieron su pluma al servicio de la República. Algunos, como Gerardo Diego, se alinearon abiertamente con el bando franquista. El final de la Guerra Civil supuso la dispersión de estos poetas y con ello el final del grupo del 27 como tal. Como sabemos, Lorca fue asesinado y del resto todos marcharon al exilio salvo Diego, Alonso y Aleixandre.

Por su parte, Luis Cernuda, tal como señala la citada Rocío Lineros Quintero en su también referido artículo «Trayectoria poética de la Generación del 27», estableció las cuatro etapas de evolución poética por las que habían pasado todos los miembros de la generación del 27:

1. Predominio de la metáfora.
2. Predominio del clasicismo.
3. Influencia de Góngora.
4. Influencia surrealista.

Sigue esta autora señalando que, desde el punto de vista histórico, la trayectoria poética de la generación del 27 coincide con la situación de la poesía española en la época en que estos autores desarrollan su actividad. Estas etapas son las siguientes:

a. Postmodernismo: la presencia de Rubén Darío y el modernismo será constante en muchos de los poetas de esta generación.

b. Poesía pura: la influencia de Juan Ramón Jiménez es evidente en esta etapa, y les hizo ejercitar una poesía pura, simple, sin artificios.

c. Vanguardias y gongorismo: Góngora se convierte en el punto de mira de los poetas intelectuales. Este gongorismo, unido al arte de vanguardia, hará que de los poetas de la generación del 27 nazca una poesía que muestra la conjunción entre la innovación y la tradicionalidad.

d. Surrealismo: como evolución final de la poesía de vanguardia, el surrealismo hace que los poetas de la generación del 27 conviertan su escritura en un intento de revelar la dimensión más escondida del hombre, el subconsciente.

e. Neopopularismo: el regreso a la tradición poética española se relaciona con la intencionalidad y deseo de las vanguardias por cantar de forma pura sin estar sujetas a las convenciones del mundo moderno. El común denominador entre los poetas de la generación del 27 es la recuperación de Garcilaso, san Juan de la Cruz y Bécquer, entre otros.

f. Poética y política: con la situación política en la que se encuentra España era normal que los poetas de la generación del 27 tomaran partido y dieran entrada en sus versos a ideologías políticas claramente enfrentadas. La poesía se convierte en un modo de comunicar su compromiso social.

g. Poesía arraigada y poesía desarraigada: después de la Guerra Civil nacerá la poesía arraigada, una poesía tranquilizadora, paciente, que refleja el dolor de la guerra. En la poesía desarraigada aparecen los poetas de la generación del 27 que

marchan al exilio, como Pedro Salinas o Rafael Alberti, y otros que se quedan en España, como Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre.

¿Son todos los que están?

A pesar de que parece estar claro qué escritores forman la llamada generación del 27 o, al menos, los que tradicionalmente se relacionan de manera indiscutible con este grupo, sería injusto pensar que solo ellos eran los que estaban en esa época. Por un lado, existieron otros autores que componían el grupo del 27, y, por otro, una promoción de narradores y dramaturgos coetáneos de los poetas. Por eso, aunque nos centremos a las principales figuras de esta generación, en el siguiente apartado quedarán reflejados los nombres de algunos de los escritores más significativos de la época. De este modo queremos dejar constancia del justo mérito que merece ser reconocido de un número de escritores significativos de una época, aunque sea tan solo presentando una lista, siempre incompleta, con su nombre.

El resto del capítulo incluirá un espacio en concreto para cada una de las principales figuras de la generación. En dichos apartados se incluyen unas breves pinceladas de la vida, poética, estilo, trayectoria, obras y significación de estos poetas, así como varios poemas de cada uno de ellos, con el fin de ilustrar alguno de los rasgos de la temática o del estilo más representativos de ellos.

Para establecer esta nómina, partimos de unas fechas de nacimiento semejantes a las establecidas con la generación del 27, período en el que también ven la luz los autores del 27: desde 1890 a 1905. En ese límite de tiempo nacieron, además de los consabidos poetas de los que estamos hablando, otros escritores que bien podrían considerarse también componentes de la generación del 27: Adriano del Valle (1895-1957), que gusta de los motivos andaluces en sus poemas; Rafael Laffón (1895-1978), entre el retoricismo de su primera época y la poesía existencial de su última época; Juan Larrea (1895-1980), quien compartió con Gerardo Diego su gusto por el creacionismo; Juan José Domenchina (1898-1959), que parte del posmodernismo y es influido por Juan Ramón Jiménez; Guillermo de Torre (1900-1971), ensayista y crítico literario, además de poeta; Pedro Garfias (1901-1967), de joven, poeta ultraísta; Juan Rejano (1903-1976), en donde se une el tono de nostalgia con la tendencia a lo popular andaluz; y José María Hinojosa (1904-1936), muerto trágicamente también al comienzo de la Guerra Civil y autor del poemario *La flor de California* (1928); etcétera.

Dámaso Alonso, a pesar de considerarse siempre de manera indiscutible miembro de la generación del 27, constituye un caso especial, pues aunque fue el «inventor» de esta generación, él mismo no despuntó como verdadero poeta hasta muchos años más tarde, en 1944, cuando publicó *Hijos de la ira* —libro al que ya nos hemos referido—, en plena posguerra. También pertenece a este grupo algún poeta de más edad, como Fernando Villalón (1881-1930), que publicó su obra un poco antes y dentro de una estética posmodernista, con sus romances evocadores del ochocientos y sus exaltaciones clasicistas del mundo de los toros, del que después hablaremos. Por el lado contrario se encuentran aquellos que todavía eran jóvenes para integrarse en la generación que nos ocupa, cuya muerte les llegó pronto, como Feliciano Rolán (1907-1935) y Miguel Hernández (1910-1942).

Por otra parte, como decíamos al principio del capítulo, existe también una promoción de narradores y dramaturgos coetáneos de la época, algunos siguieron los dictados del vanguardismo mientras otros escogieron otros caminos ideológicos, aunque participasen del influjo del nuevo arte. La lista, que tomamos de los citados Felipe G. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, sería la siguiente: entre los novelistas se incluirían Joaquín Arderíus (1890-1969), Antonio Espina (1894-1972), Agustín Espinosa (1897-1937), José Díaz Fernández (1898-1940), Antonio Botín Polanco (1898-1956), César M. Arconada (1898-1964), Andrés Carranque de Ríos (1902-1936), Samuel Ros (1904-1945), Benjamín Jarnés (1888-1949) y Mario Verdaguer (1885-1963), estos dos últimos de producción tardía. El grupo de dramaturgos lo formarían, entre otros, Ignacio Sánchez Mejías (1891-1934), Enrique Jardiel Poncela (1901-1952) y Alejandro Casona (1903-1965).

Otros novelistas y dramaturgos, como siguen señalando los dos estudiosos citados, maduraron más lentamente hasta producir obras de mayor densidad y hondura en años posteriores: Rafael Dieste (1899-1981), Esteban Salazar Chapela (1900-1965), Ramón J. Sender (1901-1982), Max Aub (1903-1972) o Francisco Ayala (1906-2009).

Hubo también quien habló de «la otra generación del 27». Así llamaba José López Rubio (1903-1996), al ingresar en la Real Academia Española, a cinco de sus miembros, entre los que además de incluirse él citó a los siguientes: Edgar Neville (1899-1967), Antonio «Tono» Lara (1896-1978), Miguel Mihura (1905-1977) y el antes nombrado Enrique Jardiel Poncela. Estos autores de teatro renovaron el humor del momento.

Por último, y como vamos viendo a lo largo de estas páginas, sería la Guerra Civil la que marcase el fin de una época. La vida de algunos autores, como Federico García Lorca, José María Hinojosa, Muñoz Seca, etc., acabó trágicamente. Los demás prosiguieron su trabajo en la dura posguerra, unos en el exilio, otros permaneciendo en España. Tragedia personal, desarraigo o cambio de rumbo literario fueron algunas de las consecuencias que, inevitable, conllevó la nueva época que comenzó con la posguerra.

La vida de Pedro Salinas, nacido en Madrid en 1891, es una vida de profesor: en París, Sevilla, Murcia, Cambridge... Fue un crítico finísimo y vivió con profundidad las inquietudes creativas de su generación. Por sus ideas liberales, sufrió el exilio. Ejerció en varias universidades norteamericanas y murió en Boston en 1951.

Decía Salinas que «la poesía es una aventura hacia lo absoluto», es decir, un modo de penetrar en lo más profundo de la realidad, en su esencia. Añadía: «Estimo en la poesía, sobre todo, la autenticidad; luego, la belleza; después, el ingenio». Ahí están los tres elementos básicos de su creación. En Salinas se hermanan el sentimiento y la inteligencia (o el ingenio). Ese «ingenio» serio le permitió ahondar en los sentimientos para descubrir los aspectos más profundos de las experiencias concretas, para acercarse —como él mismo decía— a «lo absoluto».



Pedro Salinas (1891-1951) es reconocido por muchos críticos como el Poeta del amor del 27.

Ese proceso de ahondamiento se manifiesta en la densidad conceptual, la agudeza, los juegos de ideas, las paradojas, etc., que caracterizan su estilo: es lo que, en alguna ocasión, se ha llamado el conceptismo interior de Pedro Salinas. Por lo demás, su lengua poética es sobria. Y su métrica aparentemente sencilla. Pero sus versos están rigurosamente trabajados y las palabras se sitúan en ellos de forma muy meditada.

En cuanto a su trayectoria, hay que distinguir tres etapas, de las que destaca la central. De 1923 a 1931 publicó tres libros —*Presagio, Seguro azar* y *Fábula y signo*— que se inscriben en la «poesía pura». También hay en ellos temas nuevos, futuristas: la bombilla, la máquina de escribir u otros objetos en los que sabe encontrar insospechados sentidos. A su segunda etapa corresponden las dos obras maestras que hacen de él un gran poeta amoroso: *La voz a ti debida* (1933) y *Razón de amor* (1936). Pocas veces se ha ahondado con tanta sutileza en las experiencias amorosas, saltando de las puras anécdotas a la quintaesencia del amor. El amor es, por encima de todo, la fuerza que da plenitud a la vida y sentido al mundo: es un enriquecimiento del propio ser y de la persona amada, como hemos podido comprobar en el que incluimos en el capítulo 3 («Para vivir no quiero / islas, palacios, torres,») o este otro que transcribimos ahora, en el que comprobamos la densidad de ideas, los juegos conceptuales, las paradojas, etcétera:

Yo no puedo darte más.
No soy más que lo que soy.

¡Ay, cómo quisiera ser
arena, sol, en estío!
Que te tendieses
descansada a descansar.
Que me dejaras
tu cuerpo al marcharte, huella
tierna, tibia, inolvidable.
Y que contigo se fuese
sobre ti, mi beso lento:
color,
desde la nuca al talón,
moreno.

¡Ay, cómo quisiera ser
vidrio, o estofa o madera
que conserva su color
aquí, su perfume aquí,
y nació a tres mil kilómetros!
Ser
la materia que te gusta,
que tocas todos los días
y que ves ya sin mirar
a tu alrededor, las cosas
—collar, frasco, seda antigua—
que cuando tú echas de menos

preguntas: «¡Ay!, ¿dónde está?»

¡Y, ay, cómo quisiera ser
una alegría entre todas,
una sola, la alegría
con que te alegraras tú!
Un amor, un amor solo:
el amor del que tú te enamorases.
Pero
no soy más que lo que soy.

Otras veces aparece un tono más grave, en ciertos poemas que hablan de los límites del amor o de su posible final. En su tercera etapa, tras la guerra, compuso tres libros de poemas —*Confianza, El contemplado, Todo más claro*— en los que su fe en la vida lucha con los signos angustiosos que ve en el mundo; así, por ejemplo, la amenaza atómica es tema de su impresionante poema «Cero».

Aparte de la poesía, Pedro Salinas cultivó la narrativa —varios cuentos y una novela— y el teatro, minoritario pero interesante. Por otra parte, hay que destacar también su obra crítica. Al Salinas profesor debemos libros y ensayos que abarcan desde el *Poema del Cid* hasta los poetas de su generación, pasando por Manrique —a quien dedicó un libro fundamental—, por la picaresca, el modernismo, el 98, etc. Es apreciable la conjunción de sabiduría y fina sensibilidad que caracteriza a Salinas en este género, al que nos referiremos más adelante.

Jorge Guillén, nacido en Valladolid (1893), fue también profesor universitario como Salinas, con quien tantas cosas le unieron. Enseñó en París, Oxford, Murcia, Sevilla y, desde la guerra, en Estados Unidos. En 1977 recibió el Premio Cervantes. Pasó sus últimos años en Málaga, donde murió en 1984.

Guillén ha sido definido frecuentemente como poeta puro o poeta intelectual. Pero él mismo se declaró partidario de una «poesía pura *ma non troppo*», es decir, 'no demasiado'. Y sus poemas arrancan a menudo de un goce concreto de la vida. Lo que sucede es que, al igual que Salinas, Guillén estilizaba la realidad y, partiendo de experiencias muy concretas, sensibles, extrajo de ellas ideas o sentimientos quintaesenciados. Su estilo responde a tal orientación. Es un lenguaje muy elaborado que, atento a lo esencial, elimina halagos accesorios, selecciona y condensa. De ahí que su poesía resulte difícil no por los adornos o las audacias, sino por su densidad.

Este poeta concibió su obra como una unidad orgánica; y así, todos sus libros han quedado englobados en un título común, *Aire nuestro*, que se forma mediante distintos ciclos, a los que aludiremos brevemente. *Cántico* fue el único libro del autor durante muchos años. En su primera edición, de 1928, constaba de setenta y cinco poemas; y en su versión definitiva, de 1950, contaba con más de trescientos. La palabra *Cántico* encierra una idea de acción de gracias o de alabanzas. Es esta una poesía que exhala entusiasmo ante el mundo y ante la vida. La vida es bella, simplemente, porque es *vida*. Y el poeta se complace en la contemplación de todo lo creado. «El mundo está bien hecho», dice. Como se puede observar, si en otros poetas la poesía se nutre con frecuencia de tristezas y angustias, Guillén es una clara excepción por su radical optimismo. Ciertos ejemplos lo confirman, como el hecho de que en lugar de cantar a lo nocturno y crepuscular, él lo hace al amanecer o al mediodía, es decir, a la luz plena. El amor, por poner otro ejemplo, no es sufrimiento, sino la cima del vivir. Y la muerte, incluso, es considerada con actitud serena. Una clara muestra de esta visión del mundo la constituye el poema «Las doce en el reloj» de este libro, que incluimos a continuación. En él, como decimos, la hora de máxima luz es símbolo de plenitud para Guillén. La vibración de un álamo, el canto de un pájaro, los trigos, todo queda envuelto en el fervor del poeta, que goza de la belleza en el centro del paisaje:

Dije: Todo ya pleno.
Un álamo vibró.
Las hojas plateadas
sonaron con amor.
Los verdes eran grises,
el amor era sol.
Entonces, mediodía,
un pájaro sumió
su cantar en el viento
con tal adoración
que se sintió cantada
bajo el viento la flor
crecida entre las mieses,
más altas. Era yo,
centro en aquel instante
de tanto alrededor,
quien lo veía todo
completo para un dios.
Dije: Todo, completo.
¡Las doce en el reloj!

A *Cántico* se opone, en cierto modo, *Clamor*, compuesto entre 1950 y 1963. El título equivale ahora a «gritos de protesta». El optimismo del poeta no le impedía ver las discordancias del mundo: injusticias, miserias, persecuciones, guerras, terror atómico, etc. En suma, los poemas de este nuevo ciclo dan testimonio del dolor y del mal en sus más diversas formas. Ahora el poeta dirá: «Este mundo del hombre está mal hecho». Pero, ante todo, la actitud de Guillén tampoco es de angustia o de desesperanza: «Es inevitable —dice— no transigir con el mal». Y bajo la denuncia persiste su fe en el hombre y en la vida. *Clamor* lleva el subtítulo de «Tiempo de Historia» y se publicó en tres partes: *Maremágnum* (1957), *Que van a dar en la mar* (1960) y *A la altura de las circunstancias* (1963). Damos cuenta ahora del fragmento de un poema representativo de esta época, titulado «Historia extraordinaria», incluido en *A la altura de las circunstancias*. En la ciudad de Rotterdam, el poeta recuerda los bombardeos que la destruyeron durante la Segunda Guerra Mundial y que fue capaz de resurgir de entre las ruinas:

... Y bajo los diluvios demoníacos,
reiterada la furia
con método.

Fue conseguida —casi—
la destrucción total.
Y cayeron minutos, meses, años.
Y no creció entre ruinas
el amarillo jaramago solo,
amarillo de tiempo,
de un tiempo hueco a solas.
Se elevaron los días, las semanas.
Y vertical, novel,
surgió el nombre de siempre.
Ya Rotterdam es Rotterdam.
¡Salud!
[...]
En este muelle, frente a embarcaciones
y grúas y horizontes,
siento inmortal a Europa,
uno siento el planeta.
La historia es sólo voluntad del hombre.



Jorge Guillén (1893-1984) es considerado por algunos críticos el discípulo más directo de Juan Ramón Jiménez por su inclinación a la poesía pura.

Si *Cántico y Clamor* formaban un díptico —cara y cruz de la realidad—, en 1967 se añadió *Homenaje*, libro de contenido distinto en el que recoge poemas a diversas figuras de la historia, de las artes y de las letras, desde Homero a los contemporáneos. Hasta aquí, *Aire nuestro* quedaba constituido como un tríptico. Pero Guillén siguió creando en una fecunda ancianidad. Y aún publicó otros dos volúmenes: *Y otros poemas* (1973) y *Final* (1982), que no añadieron aspectos sustancialmente nuevos, aunque contienen páginas hermosas.

Para terminar con este autor, diremos que la obra de Guillén es un caso infrecuente de poesía equilibrada y optimista. En definitiva, y como él dijo, es «cántico a pesar de clamor». Su prestigio fue inmenso dentro de su generación y hoy la crítica ve en *Cántico* —que sigue siendo su cima— una de las obras máximas de la lírica europea del siglo xx.

Nos encontramos de nuevo ante otro poeta profesor. Nació en Santander, en 1896. Fue catedrático de Literatura en institutos de Soria, Santander y Madrid, pero también impartió cursos y dictó conferencias por todo el mundo. Fue un finísimo crítico literario. En 1947 ingresó en la Real Academia. Son muchos los premios que recibió, desde el Nacional de Literatura en 1925 al Cervantes en 1979. Murió en Madrid, en 1987. Dentro de la generación del 27 ejerció un importante papel impulsor. Ejemplo de ello lo constituyó su *Antología* de poetas jóvenes, publicada en 1932, a la que ya nos hemos referido en algún otro momento, y que se puede considerar casi un «manifiesto» de aquel grupo.

La poesía de Gerardo Diego ofrece dos direcciones muy distintas: la poesía de vanguardia y la poesía «clásica» o «tradicional», ambas cultivadas simultáneamente y con la misma autenticidad. Recordemos unas palabras suyas que decían lo siguiente: «Yo no soy responsable de que me atraigan simultáneamente el campo y la ciudad, la tradición y el futuro; de que me encante el arte nuevo y me extasíe el antiguo; de que me vuelva loco la retórica hecha, y me torne más loco el capricho de hacérmela —nueva— para mi uso particular e intransferible». Una gran maestría técnica caracteriza su obra tanto de uno como de otro tipo. Y con igual dominio abordó los temas más diversos, ligeros o profundos. Sabiduría y sensibilidad son atributos comunes a su obra tan variada.



Gerardo Diego (1896-1987) representó el ideal del 27 al alternar la poesía tradicional y la vanguardista. Para la primera recurrió al romance, a la décima y al soneto. Para la segunda, practicó el creacionismo, mediante la falta de signos de puntuación, la disposición de los versos y la utilización de los temas intrascendentes y las extraordinarias imágenes.

En la línea vanguardista, Gerardo Diego es el máximo representante español del creacionismo. Recordemos que se trata de un libre juego de imaginación, al margen de la lógica o de la realidad; una poesía que «crea» un mundo verbal propio, aunque recorrido por impulsos lúdicos o dramáticos. A este tipo de poesía alude la siguiente frase del autor: «Creer lo que no vimos, dicen que es la Fe; crear lo que nunca veremos, esto es la Poesía». A este sector de su obra corresponden libros tan originales y deslumbrantes como *Imagen*, de 1922, y *Manual de espumas*, de 1924, hitos capitales de la vanguardia española. Una muestra de esta vertiente poética la representa el poema de este último libro citado, titulado «Cuadro», ya transcrito en páginas anteriores. Dentro de la línea tradicionalista encontramos los temas y formas más variados. Destaca el impecable clasicismo de sus sonetos, como el ya incluido también anteriormente «El ciprés de Silos», uno de los más famosos de la literatura española. En él se evidencia la maestría y la perfección de Gerardo Diego en el manejo de las formas clásicas. Pero no son menos sus deliciosas cancioncillas de tipo popular, como la que leemos ahora, titulada «Canción al niño Jesús», dentro de la mejor línea neopopularista del poeta. Dichos versos responden, además, al profundo sentimiento religioso de Gerardo Diego, religiosidad llena de ternura, de gracia y de ingenuidad:

Si la palmera pudiera
volverse tan niña, niña,
como cuando era una niña
con cintura de pulsera.
Para que el Niño la viera...
Si la palmera tuviera
las patas del borriquillo,
las alas de Gabrielillo,
para cuando el Niño quiera
correr, volar a su vera...
Si la palmera supiera
que sus palmas algún día...
Si la palmera supiera

por qué la Virgen María
la mira... Si ella tuviera...
Si la palmera pudiera...
... la palmera...

Entre los libros de esta vertiente podemos citar, entre muchos más títulos, *Soria*, de 1923, *Versos humanos*, de 1925 —al que pertenece el soneto antes citado—, *Versos divinos* (1938-1941) y, sobre todo, *Alondra de verdad*, de 1941, espléndida colección de sonetos.

García Lorca, por su personalidad, por la importancia y originalidad de su obra y por su trágica muerte, ocupa un lugar de excepción dentro de esta generación. Nació en Fuentevaqueros (Granada), en 1898. En Granada inició estudios de Música, Derecho y Letras, que continuaría en Madrid. Allí, en la Residencia de Estudiantes, entabló entrañables relaciones con poetas y artistas del momento. Entre 1929 y 1930 residió como becario en Nueva York, experiencia importante, como veremos. En 1932 fundó el grupo La Barraca, que, como hemos dicho ya, llevó el teatro clásico y moderno por los pueblos de España. Su labor poética y teatral le granjeó gran admiración en su época, pero también odios. Su asesinato en agosto de 1936 fue uno de los episodios más ignominiosos de la Guerra Civil. La personalidad de Lorca nos ofrece una doble faz: de un lado, su vitalidad y simpatía arrolladoras; de otro, un íntimo malestar, un dolor de vivir, un sentimiento de frustración, motivado quizá por su homosexualidad. De ahí que en su obra, junto a manifestaciones de gracia bulliciosa, aparezca, como elemento obsesivo y central, el tema del destino trágico, la imposibilidad de realizarse.



Federico García Lorca (1989-1936) es el escritor por excelencia de la generación del 27 y el más popular de la literatura española del siglo xx.

Como veremos, en su poesía convivirán la pasión y la perfección; lo *humanísimo* y lo estéticamente puro; lo popular y lo culto. En 1921 publica *Libro de poemas*. Su estilo está formándose. La temática es variada, pero domina ya su hondo malestar: así, evoca con nostalgia su infancia —«paraíso perdido»— o habla con dolor de su «corazón roído de culebras». Son testimonios de una tremenda crisis juvenil (relacionada, sin duda con el problema que suponía su homosexualidad). Compone después, paralelamente, tres libros: *Poema del cante jondo*, *Canciones* y *Suites*. Hay en ellos poesía pura, juego, ecos vanguardistas..., pero también nostalgias y temas trágicos. Y, sobre todo en el primero, la intensa presencia de la «Andalucía del llanto»: Lorca expresa su dolor de vivir a través del dolor que rezuman esos cantes «hondos», como el del poema «La guitarra», composición que supone un compendio de lo todo lo que quiere transmitir este volumen. Así, ese «corazón malherido», que es la guitarra, punteada por los cinco dedos del guitarrista —que son esas «cinco espadas»—, bien podía identificarse con la misma tristeza del poema. Asimismo, el sentimiento de lo inalcanzable, de los sueños imposibles y de la frustración, a la que aludimos, aparecen expresados con bellas imágenes («flecha sin blanco», «tarde sin mañana», etc.) que dan cuenta de la mayor madurez de estilo que Lorca va alcanzando. Por último ese tono popular se alcanza también con el uso de una versificación irregular, propia de este tipo de poesía. Leamos:

Empieza el llanto
de la guitarra.
Se rompen las copas
de la madrugada.
Empieza el llanto
de la guitarra.
Es inútil callarla.
Es imposible
callarla.
Llora monótona
como llora el agua,
como llora el viento
sobre la nevada
Es imposible
callarla,
Llora por cosas
lejanas.
Arena del Sur caliente
que pide camelias blancas.
Llora flecha sin blanco,
la tarde sin mañana,
y el primer pájaro muerto
sobre la rama

¡Oh guitarra!
Corazón malherido
por cinco espadas.

El *Romancero gitano* se publicó en 1928 y alcanzó un éxito resonante. En él canta a la raza marginada de los gitanos. Lorca se confesó inclinado «a la comprensión simpática de los perseguidos: del gitano, del negro, del judío...» En este volumen, el mundo de los gitanos queda convertido en un mito cuyo significado es evidente: se trata del citado tema del destino trágico. En los romances aparecen personajes al margen de un mundo convencional y hostil, marcados por la frustración o la muerte; sus ansias de vivir se estrellan contra convenciones y trabas. Lorca proyectó sobre esos personajes sus grandes obsesiones. Así lo muestra la composición que era, según Lorca, «lo más representativo del libro»: el «Romance de la pena negra», que también incluimos aquí. Además de ser, tal vez, el texto más claro del libro, aparece en él el personaje principal, pues como el mismo Lorca dijo «hay un solo personaje real, que es la pena que se filtra por el tuétano de los huesos»:

Las piquetas de los gallos
cavan buscando la aurora,
cuando por el monte oscuro
baja Soledad Montoya.
Cobre amarillo, su carne,
huele a caballo y a sombra.
Yunques ahumados sus pechos,
gimen canciones redondas.
Soledad, ¿por quién preguntas
sin compaña y a estas horas?
Pregunte por quien pregunte,
dime: ¿a ti qué se te importa?
Vengo a buscar lo que busco,
mi alegría y mi persona.
Soledad de mis pesares,
caballo que se desboca,
al fin encuentra la mar
y se lo tragan las olas.
No me recuerdes el mar,
que la pena negra, brota
en las tierras de aceituna
bajo el rumor de las hojas.
¡Soledad, qué pena tienes!
¡Qué pena tan lastimosa!
Lloras zumo de limón
agrio de espera y de boca.
¡Qué pena tan grande! Corro
mi casa como una loca,
mis dos trenzas por el suelo,
de la cocina a la alcoba.
¡Qué pena! Me estoy poniendo
de azabache carne y ropa.
¡Ay, mis camisas de hilo!
¡Ay, mis muslos de amapola!
Soledad: lava tu cuerpo
con agua de las alondras,
y deja tu corazón
en paz, Soledad Montoya.

*

Por abajo canta el río:
volante de cielo y hojas.
Con flores de calabaza,
la nueva luz se corona.
¡Oh pena de los gitanos!
Pena limpia y siempre sola.
¡Oh pena de cauce oculto
y madrugada remota!

En definitiva, con el *Romancero*, Lorca alcanzó una primera cima en su obra literaria. Es el punto más alto de esa repetida fusión de lo culto y lo popular. Un portentoso poder de creación llevaba a sembrar los romances de metáforas audaces que, sin embargo, no debilitaban su alcance humano.



La imagen muestra a Lorca durante su estancia en Nueva York, concretamente en la Universidad de Columbia. Esta foto se la envió a sus padres con una carta en la que decía: «Os mando una foto muy bonita hecha en el reloj de la universidad. Es una bola de pórfido prodigiosa. En ella se ve un paisaje de rascacielos, si os fijáis bien, y el sol».

Si seguimos repasando la trayectoria vital del poeta, veremos que el mundo neoyorquino produjo en Lorca una conmoción violenta. Lo definió con dos palabras: geometría y angustia. Era la época de la Gran Depresión de 1929 en Nueva York, tras los felices años veinte, que hemos conocido en el primer capítulo. Según Cecil Brian Morris en su libro *El cine y los escritores españoles (1920-1936)*, los meses que Lorca pasó en esa ciudad constituyeron un estímulo y un sobresalto para su sensibilidad poética y su equilibrio emocional, de tal modo que las composiciones de *Poeta en Nueva York* son el resultado concreto de ese estímulo y la expresión de la atrocidad de una ciudad que poseía todas las características del infierno en la Tierra. Allí vio él las manifestaciones máximas del poder del dinero, la injusticia social, la deshumanización. Todo eso y el sentimiento de opresión queda patente en el fragmento del siguiente poema, con un marcado acento surrealista en sus versos, que se titula «Nueva York (Oficina y denuncia)»:

Debajo de las multiplicaciones
hay una gota de sangre de pato;
debajo de las divisiones
hay una gota de sangre de marinero;
debajo de las sumas, un río de sangre tierna.
Un río que viene cantando
por los dormitorios de los arrabales,
y es plata, cemento o brisa
en el alba mentida de New York.
Existen las montañas. Lo sé.
Y los anteojos para la sabiduría.
Lo sé. Pero yo no he venido a ver el cielo.
He venido para ver la turbia sangre,
la sangre que lleva las máquinas a las cataratas
y el espíritu a la lengua de la cobra.
Todos los días se matan en New York
cuatro millones de patos,
cinco millones de cerdos,
dos mil palomas para el gusto de los agonizantes,
un millón de vacas,
un millón de corderos
y dos millones de gallos
que dejan los cielos hechos añicos.
Más vale sollozar afilando la navaja
o asesinar a los perros en las alucinantes cacerías,
que resistir en la madrugada
los interminables trenes de leche,
los interminables trenes de sangre
y los trenes de rosas maniatadas
por los comerciantes de perfumes.
Los patos y las palomas
y los cerdos y los corderos
ponen sus gotas de sangre
debajo de las multiplicaciones,
y los terribles alaridos de las vacas estrujadas
llenan de dolor el valle
donde el Hudson se emborracha con aceite.

De lo dicho y de la lectura de los anteriores versos se desprende el acento

social de esta obra. Los poemas son gritos de dolor y de protesta. Ahora, la frustración o la angustia ya no son solo las del poeta. Su «corazón malherido» del poema «La guitarra» ha sintonizado con millones de corazones malheridos. La conmoción espiritual y la protesta encontraron cauce adecuado en la técnica surrealista, como hemos dicho. El versículo y la imagen alucinante le sirvieron para expresar un mundo absurdo, para comunicar visiones de pesadilla, para descargar su cólera.

Tras *Poeta en Nueva York*, Lorca se dedicó preferentemente al teatro, que canalizó su inquietud social, y al que dedicaremos mayor espacio en un capítulo posterior. Cabe decir ahora que alcanzará, con Valle Inclán, alturas no logradas por el teatro español desde el Siglo de Oro. Entre sus primeras obras cabe destacar *Mariana Pineda*, de 1925, sobre la heroína liberal. También escribió farsas deliciosas como *La zapatera prodigiosa*, de 1930; el *Retablo de don Cristóbal*, en 1930; etc. Asimismo, contribuyó audazmente al teatro de vanguardia con *El público*, de 1930, o *Así que pasen cinco años*, de 1931. Pero las obras que, sin duda, sobresalen, son las obras protagonizadas por unas mujeres que encarnan la tragedia de la pasión frustrada: he aquí de nuevo su tema central. Son las obras *Bodas de sangre*, de 1933; *Yerma*, de 1934; y su obra cumbre *La casa de Bernarda Alba*, de 1936, estremecedor conflicto entre pasión y convenciones sociales. El verso y la prosa se combinan en su teatro; pero, poco a poco, el verso se reserva para momentos de especial intensidad, hasta que, en su última obra, domina plenamente una prosa de gran fuerza dramática. Paralelamente, los conflictos y los ambientes cobran mayor hondura y mayor alcance real. El teatro es, en efecto, el cauce por el que Lorca aborda los problemas colectivos, sin perder sus resonancias personales. En sus últimos años, se proclamó «ardiente apasionado del teatro de acción social». Y dijo cosas como estas: «En nuestra época, el poeta ha de abrirse las venas para los demás», «el artista debe reír y llorar con su pueblo».

Sin embargo, la intimidad del poeta seguirá encerrada en la lírica. En ella encontramos obras como el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejía*, de 1935, otra de sus máximas creaciones inspirada en la muerte del famoso torero, perteneciente al círculo intelectual de la generación del 27. Consta de cuatro partes en las que se combina el acento popular y las imágenes surrealistas. Su intenso patetismo y su maestría formal hacen del *Llanto* una de las más hermosas elegías de la literatura española. He aquí un fragmento de «La sangre derramada», una de las partes de la composición:

¡Que no quiero verla!

Dile a la luna que venga,
que no quiero ver la sangre
de Ignacio sobre la arena.

¡Que no quiero verla!

La luna de par en par,
caballo de nubes quietas,
y la plaza gris del sueño
con sauces en las barreras

¡Que no quiero verla!

Que mi recuerdo se quema.
¡Avisad a los jazmines
con su blancura pequeña!

¡Que no quiero verla!

La vaca del viejo mundo
pasaba su triste lengua
sobre un hocico de sangres
derramadas en la arena,
y los toros de Guisando,
casi muerte y casi piedra,
mugieron como dos siglos
hartos de pisar la tierra.
No.

¡Que no quiero verla!
[...]

Otra de sus obras líricas, el *Diván de Tamarit*, de 1936, es un libro de poemas dolientes, inspirado por la poesía arábigo-andaluza. De los *Sonetos del amor oscuro*, escritos entre 1935 y 1936, se conservan once que, por la hondísima y personal expresión de la gloria y dolor de amar, son su última cumbre poética. Juzguemos lo dicho con el que aquí ofrecemos, titulado «El poeta dice la verdad»:

Quiero llorar mi pena y te lo digo
para que tú me quieras y me llores
en un anochecer de ruiseñores
con un puñal, con besos y contigo.

Quiero matar al único testigo
para el asesinato de mis flores
y convertir mi llanto y mis sudores
en eterno montón de duro trigo.

Que no se acabe nunca la madeja
del te quiero me quieres, siempre ardida
con decrépito sol y luna vieja.

Que lo que no me des y no te pida
será para la muerte, que no deja
ni sombra por la carne estremecida.

Concluimos este apartado sobre el poeta granadino diciendo que, entre los poetas del 27, Lorca es el máximo ejemplo de la superación de la poesía «pura», pero sin que la fuerza humana disminuya las exigencias estéticas. Es de admirar tanto su arraigo popular como el alcance universal que dio a la expresión de íntimos anhelos, o como su apertura desde el «yo» al «nosotros». Su fama es, como se sabe, mundial, y, aunque debida a veces a razones extraliterarias, en su obra hay suficientes valores que la justifican.

Nació en Madrid, en 1898. Estudió Derecho y Filosofía y Letras. Discípulo y colaborador de Menéndez Pidal, fue catedrático de las universidades de Valencia y Madrid y perteneció a la Real Academia Española, de la que fue director, así como lo fue de la de Historia. En 1978 recibió el Premio Cervantes. Murió en 1990. Como profesor, ha marcado a numerosos discípulos y su magisterio se extiende por universidades de todo el mundo, a través de abundantes cursos y conferencias. Como investigador y crítico, es figura de primer orden de los estudios de Lingüística y Literatura española. Como poeta, solo su producción inicial puede adscribirse a la generación del 27, de cuyos miembros fue fraternal compañero. Su poesía más importante desborda los límites temporales estrictos que estamos contemplando en este volumen. Dámaso Alonso, como él mismo dijo, fue un «poeta a rachas». Sus momentos de creación intensa están separados por etapas dedicadas a otros menesteres.

Su primer libro, *Poemas puros: poemillas de la ciudad*, de 1921, se caracteriza por un «tono cándido, limpio y emocionado». Semejante es su segundo libro, *El viento y el verso*, de 1925. Hay en ellos influencias de Machado y de Juan Ramón Jiménez, junto a vetas neopopularistas. A veces nos ofrece entrañables juegos líricos, como el siguiente poema, titulado «Los contadores de estrellas», que encierra, además, un nostálgico contraste entre el hombre cansado y el niño. A pesar de la disposición tipográfica, se aprecia el aire de poesía tradicional, basada en el heptasílabo y en la rima asonante:

Yo estoy cansado.
Miro
esta ciudad
—una ciudad cualquiera—
donde ha veinte años vivo.
Todo está igual.
Un niño
inútilmente cuenta las estrellas
en el balcón vecino.
Yo me pongo también...
Pero él va más deprisa: no consigo
alcanzarle:
Una, dos, tres, cuatro,
cinco...
No consigo
alcanzarle: Una, dos...
tres...
cuatro...
cinco...



Dámaso Alonso (1989-1990) fue un gran filólogo y un poeta tardío de la generación del 27. También se le puede encuadrar dentro de la primera generación poética de posguerra con su poemario *Hijos de la ira*, iniciador de la poesía desarraigada.

Veinte años más tarde, en 1944, Dámaso Alonso sorprendió con *Hijos de la ira*, un libro estremecedor, que dejará huella en la poesía española de posguerra, en su línea más dramáticamente humana y existencial. Obra fundamental de la posguerra, es la cima de lo que el mismo autor llamó «poesía desarraigada», es decir, la de quienes no se sienten a gusto en el mundo en el que viven, mundo que se les aparece como «un caos y una angustia». Será una corriente poética que seguirán otros poetas del momento y de la que hablaremos en el penúltimo capítulo. *Hijos de la ira* es, principalmente, un grito desgarrador ante la crueldad, el odio, la injusticia, la podredumbre. Y, además, encierra una serie de angustiadas preguntas sobre el sentido de la vida, sobre la mísera condición humana. Sus poemas están escritos en versículos que recuerdan el ritmo de los salmos bíblicos. El lenguaje, desgarrado, no excluye palabras duras, «antipoéticas». Es un estilo, por tanto, que se aparta de la poesía pura y del surrealismo, aunque algunas imágenes nos recuerden a este último movimiento de vanguardia. Entre sus poemas deben destacarse «Insomnio», que hemos incluido en el capítulo 3, «La injusticia», «Monstruos», «Raíces del odio», «De profundis» y, sobre todo, «Mujer con alcuza»,

impresionante parábola de la vida humana y uno de los mayores poemas de nuestra lírica contemporánea. De él reproducimos los primeros versos, dada su extensión. La alcuza podría considerarse como el emblema de la humanidad. Representa, al mismo tiempo, las necesidades de la vida diaria (el fuego y el alimento) y la sabiduría:

¿Adónde va esa mujer,
arrastrándose por la acera,
ahora que ya es casi de noche,
con la alcuza en la mano?

Acercaos: no nos ve.
Yo no sé qué es más gris,
si el acero frío de sus ojos,
si el gris desvaído de ese chal
con el que se envuelve el cuello y la cabeza,
o si el paisaje desolado de su alma.

Va despacio, arrastrando los pies,
desgastando suela, desgastando losa,
pero llevada
por un terror
oscuro, por una voluntad
de esquivar algo horrible.

Sí, estamos equivocados.
Esta mujer no avanza por la acera
de esta ciudad,
esta mujer va por un campo yerto,
entre zanjas abiertas, zanjas antiguas, zanjas recientes,
y tristes caballones,
de humana dimensión, de tierra removida,
de tierra
que ya no cabe en el hoyo de donde se sacó,
entre abismales pozos sombríos,
y turbias simas súbitas,
llenas de barro y agua fangosa y sudarios harapientos
del color de la desesperanza.

[...]

En 1944 publicó también *Oscura noticia*, formado por poemas de distintas épocas, y habría que esperar diez años hasta que, en 1955, apareciera *Hombre y Dios*, otra obra importante de este autor. Se centra en el diálogo dramático con el Creador sobre los temas permanentes de la existencia humana. De la misma época es el libro *Gozos de la vista*. Tras diversas composiciones sueltas, en 1985 publica *Duda y amor sobre el Ser Supremo*, última muestra de la expresión de sus desasosiegos existenciales.

VICENTE ALEIXANDRE

Nació en Sevilla en 1898 también. Pronto se trasladó su familia a Málaga y, a los nueve, a Madrid. Estudió Derecho y Comercio, pero se dedicó por entero a la poesía. Tras la guerra, ejerció un profundo magisterio poético, alentando en su labor a los poetas jóvenes y compartiendo sus inquietudes. En 1949 fue elegido miembro de la Real Academia. En 1977, el Premio Nobel coronó una trayectoria ejemplar. Murió a finales de 1984. Su vocación se despertó con la lectura de Rubén Darío, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez; luego quedó marcado por el surrealismo. Pero muy pronto fraguó su peculiar estilo. Lo caracterizan las imágenes visionarias grandiosas y el versículo amplio, solemne. Para Aleixandre, «poesía es comunicación» más que belleza; ello orienta toda su obra, en la que podemos distinguir varias etapas.

En la primera etapa, Aleixandre parte de un hondo pesimismo. El hombre es para él la criatura más penosa del universo: es dolor, angustia. Más valdría ser vegetal o piedra insensible. El ideal sería volver a la tierra, fundirse con la naturaleza. Esta singular concepción da a su poesía una frecuente fuerza telúrica, a la que hay que añadir la fuerza y la fascinación de las imágenes de tipo surrealista. En *La destrucción o el amor* (1932-1933), la pasión amorosa es una fuerza destructora que se confunde con la liberación de la muerte. Hay en este libro algunos de los poemas amorosos más intensos de nuestro tiempo. *Sombra del paraíso* (1939-1943) es la «visión del cosmos en su gloria, antes de la aparición del hombre y, con él, del dolor y la limitación», es decir, una visión de un edén libre del sufrimiento. Este libro, junto con el ya citado *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, fue el germen de un tipo de poesía, la desarraigada, que surgió en esa época, y a la que nos referiremos en el capítulo 9, como hemos dicho antes.



Al igual que Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre (1898-1984) fue Premio Nobel de Literatura, en 1977. Su poesía pasó por diversas etapas: pura, surrealista, antropocéntrica y de vejez.

A esa primera época pertenece el siguiente poema, «Se querían», extraído del citado volumen *La destrucción o el amor*. En estos versos, el amor es una fuerza que llena el tiempo y que se difunde por toda la naturaleza alcanzando una grandiosa dimensión cósmica. Es sorprendente la larga «enumeración caótica» de los versos finales, que expresa esa fusión de amor y mundo:

Se querían.
Sufrían por la luz, labios azules en la madrugada,
labios saliendo de la noche dura,
labios partidos, sangre, ¿sangre dónde?
Se querían en un lecho navío, mitad noche, mitad luz.

Se querían como las flores a las espinas hondas,
a esa amorosa gema del amarillo nuevo,
cuando los rostros giran melancólicamente,
giralunas que brillan recibiendo aquel beso.

Se querían de noche, cuando los perros hondos
laten bajo la tierra y los valles se estiran
como lomos arcaicos que se sienten repasados:
caricia, seda, mano, luna que llega y toca.

Se querían de amor entre la madrugada,
entre las duras piedras cerradas de la noche,
duras como los cuerpos helados por las horas,
duras como los besos de diente a diente solo.

Se querían de día, playa que va creciendo,
ondas que por los pies acarician los muslos,
cuerpos que se levantan de la tierra y flotando...
Se querían de día, sobre el mar, bajo el cielo.

Mediodía perfecto, se querían tan íntimos,
mar altísimo y joven, intimidad extensa,
soledad de lo vivo, horizontes remotos
ligados como cuerpos en soledad cantando.

Amando. Se querían como la luna lúcida,
como ese mar redondo que se aplica a ese rostro,
dulce eclipse de agua, mejilla oscurecida,
donde los peces rojos van y vienen sin música.

Día, noche, ponientes, madrugadas, espacios,
ondas nuevas, antiguas, fugitivas, perpetuas,
mar o tierra, navío, lecho, pluma, cristal,
metal, música, labio, silencio, vegetal,
mundo, quietud, su forma. Se querían, sabedlo.

La segunda época del poeta comenzó con *Historia del corazón*, compuesto entre 1945 y 1953, y libro que «supone una nueva mirada y una nueva concepción». En un giro profundo, el hombre es visto ahora positivamente. Sigue siendo una criatura que sufre, pero se destaca «su quehacer valiente y doloroso». La solidaridad era el sentimiento clave de Aleixandre, quien concebía al poeta como «una conciencia puesta en pie hasta el fin». Forma positiva de unión es también el amor, que inspira algunos espléndidos poemas de este libro. En poemas como «El poeta canta por todos», del que presentamos un fragmento a continuación —la primera de las tres partes que lo componen—, se siente unido a los demás. Aquí el poema sale de sí mismo, de su mundo personal, para volcarse y reconocerse en los dolores y anhelos comunes:

Allí están todos, y tú los estás mirando pasar.
¡Ah, sí, allí, cómo quisieras mezclarte y reconocerte!
El furioso torbellino dentro del corazón te enloquece.
Masa frenética de dolor, salpicada
contra aquellas mudas paredes interiores de carne.
Y entonces en un último esfuerzo te decides. Sí, pasan.
Todos están pasando. Hay niños, mujeres. Hombres serios.
Luto cierto, miradas.
Y una masa sola, un único ser, reconcentradamente desfila.
Y tú, con el corazón apretado, convulso de tu solitario dolor, en un último esfuerzo te sumes.]

Sí, al fin, ¡cómo te encuentras y hallas!
Allí serenamente en la ola te entregas. Quedamente derivas.
Y vas acunadamente empujado, como mecido, ablandado.
Y oyes un rumor denso, como un cántico ensordecido.
Son miles de corazones que hacen un único corazón que te lleva.

En la misma línea se sitúa su libro siguiente, *En un vasto dominio*, de 1962. El estilo de Aleixandre, en esta etapa, se hizo más sencillo, renunció al hermetismo de las imágenes, pero sin perder su característica y subyugante andadura.

A los setenta años sorprendió Aleixandre con una nueva cima de su obra: *Poemas de la consumación*, de 1968. El anciano poeta, que veía la juventud como «la única vida», canta con tono a la vez trágico y sereno la consumación de su existir. El estilo sufrió un nuevo cambio: se tornó más escueto, más denso y volvía a dar entrada a elementos ilógicos y surrealistas, de incalculable hondura. Semejante hondura, mayor densidad aún —y mayor dificultad— alcanzó en su último libro, *Diálogo del conocimiento*, de 1974, conjunto de largos poemas filosóficos. La inquietud creadora de Aleixandre y su capacidad de renovación asombraron hasta extremos inusuales.

Nació en Málaga en 1899. Desde pequeño fue una persona tímida y enfermiza, aficionada a la naturaleza y a la contemplación del mar, de exquisita sensibilidad y hondo sentido de la justicia. En la adolescencia fue a estudiar a Madrid a un colegio cercano a los postulados de la Institución Libre de Enseñanza, donde conoció a Juan Ramón Jiménez y se aficionó a las lecturas filosóficas. Vivió luego en la Residencia de Estudiantes e hizo estudios también en Alemania. En 1920 estuvo ingresado en el sanatorio suizo de Davos, donde experimentó intensamente el sentimiento de la muerte. Fue entonces cuando comenzó a escribir poesía. Volvió a Madrid, pero, a disgusto en el ambiente intelectual de la capital, regresó pronto a su ciudad natal, donde fundó la importantísima revista *Litoral* junto a Manuel Altolaguirre, donde se editaron libros fundamentales de sus compañeros de generación. Por ese tiempo, además, compuso infatigablemente poesía, de la que solo publicó una parte, al tiempo que su compromiso político era cada vez más decidido. Ya en la República se situó abiertamente en la izquierda revolucionaria y durante la Guerra Civil participó de modo activo a favor del bando republicano. En 1939 marchó a Francia y desde allí a México, donde transcurrió su exilio. Pasó momentos muy difíciles y sufrió profundas crisis personales sin dejar de dedicarse a la poesía. Murió en 1962.



Emilio Prados (1899-1962), además de poeta, llevó a cabo una importante labor como editor junto a Manuel Altolaguirre de otros poetas del 27. Dichos trabajos de edición obtuvieron gran prestigio internacional.

Es difícil elaborar un panorama de su poesía, pues su abundante producción no se publicaba al ritmo con que la elaboraba, y era común en él que muchos de los poemas que formaban primero parte de un libro pasaran después a integrarse en otros de diferentes títulos. No obstante, podemos distinguir tres etapas en su obra. La primera etapa la constituyen sus primeros libros, que fueron *Tiempo*, de 1925; *Canciones del farero*, de 1926; *Vuelta*, de 1927; *Misterio del agua*, de 1926-1927, aunque publicado en 1954; y *Cuerpo perseguido*, de 1927-1928, pero publicado en 1946, en México. Estos primeros libros muestran una doble influencia: la de Juan Ramón Jiménez y la del neopopularismo andaluz. En esos versos, el poeta busca obsesivamente la fusión de su propio cuerpo con la naturaleza en un ansia permanente de eternidad. Es característica peculiar de Prados su actitud pasiva y contemplativa, su mirada extasiada y absorta, como en el siguiente poema, titulado «Vega en calma», del libro *Tiempo*, acompañada de la aparente simplicidad de la poesía popular:

> Cielo gris.
> Suelo rojo...
> De un olivo a otro
> vuela el tordo.
>
> En la tarde hay un sapo
> de ceniza y de oro.
>
> Suelo gris.
> Cielo rojo...
>
> —Quedó la luna enredada
> en el olivar.
> ¡Quedó la luna olvidada!—

No obstante, la poesía de Prados revelaba ya desde sus comienzos una minuciosa elaboración y un alto nivel de exigencia estética, que en los años treinta se dejó influenciar por el surrealismo, del que el poeta malagueño tomó no solo recursos técnicos (versos libres, imágenes visionarias, libertad formal), sino también su vertiente de compromiso social. La intención social y política se manifestó también en formas populares (romances, canciones). Esta segunda etapa está representada por la poesía que escribió en los años treinta, la cual fue recogida muy parcialmente en solo tres libros: *El llanto subterráneo*, de 1936; *Llanto en la*

sangre, de 1937 y *Cancionero menor para combatientes*, de 1938. Incluso, durante la Guerra Civil, el carácter circunstancial de los textos no impidió muchas veces la hondura existencial o la delicadeza expresiva, como lo demuestra el poema «Canción» del volumen *Llanto en la sangre*:

No es lo que está roto, no,
el agua que el vaso tiene:
lo que está roto es el vaso
y, el agua, al suelo se vierte.

No es lo que está roto, no,
la luz que sujeta al día:
lo que está roto es el tiempo
y en la sombra se desliza.

No es lo que está roto, no,
la sangre que te levanta:
lo que está roto es tu cuerpo
y en el sueño te derramas.

No es lo que está roto, no,
la caja del pensamiento:
lo que está roto es la idea
que la lleva a lo soberbio.

No es lo que está roto dios,
ni el campo que Él ha creado:
lo que está roto es el hombre
que no ve a Dios en su campo.

Por último, la obra del exilio mexicano representa la tercera etapa, con libros como *Memoria del olvido*, de 1946; *Antología*, de 1954; *Río natural*, de 1957; *Circuncisión del sueño*, de 1957; y *La piedra escrita*, de 1961. En esta época, sus agudas crisis espirituales acabaron por cristalizar en una poesía de una densidad filosófica e intensidad emotiva extraordinarias. Destaca en muchos momentos el conceptismo barroco del lenguaje, próximo en forma y sentido al de los místicos. No faltan ni el recuerdo, ni la nostalgia de España, ni la meditación sobre el paso del tiempo, la memoria, el conocimiento y la muerte. El libro culminante del primer período del exilio es *Jardín cerrado*. Construido a partir del símbolo místico de la noche, alternan en él los poemas cortos e intensos con otros más largos en los que el recuerdo de Juan de la Cruz es permanente y el poeta se detiene en complejas meditaciones. Elegimos como muestra de este libro el poema «La muerte y el jardín», en donde podemos apreciar la desolación existencial del poeta a través del léxico empleado, de las metáforas y comparaciones utilizadas, etcétera:

Abandoné la forma de mi cuerpo;
la carne de mi hastío...
Por el fiel de mis ojos,
corté en dos la balanza
que me sostuvo en pie como hombre vivo.

Quedé, como un fantasma hueco,
en pena de equilibrio:
como el traje de un sueño,
en la corteza de mi propio abismo.

Saliendo por mi ausencia
tras la presencia viva de mi olvido
—la fuente de mi entraña
como el alma de un río—,
contigo, noche, bajo tu alameda,
huyéndome a mí mismo,
medio flotando y sin memoria vuelo
desolado y continuo...

Solo la muerte me acompaña y sigue
como constante amigo.

Sus últimos libros del destierro dieron paso a una concepción de la existencia menos dolorida y torturada, en la que vuelve a ser visible el panteísmo de su primera época. Sus versos alcanzaron entonces una hondura metafísica que no tiene otro parangón en la poesía española que la última lírica de Juan Ramón Jiménez.

Nació en El Puerto de Santa María (Cádiz), en 1902. A los quince años se trasladó a Madrid con su familia. Dejó el bachillerato para estudiar pintura, pero pronto surgió su vocación poética. Aunque siguió pintando, la poesía fue su quehacer más importante. En 1927, una honda crisis le hizo perder la fe. En 1931 se afilió al Partido Comunista. Tras la guerra, vivió exiliado en Argentina e Italia. Solo pudo regresar a España en 1977, muerto Franco. Fue diputado comunista en las nuevas Cortes democráticas y en 1983 recibió el Premio Cervantes. Murió en el Puerto de Santa María, Cádiz, en 1999. Dos cosas asombran en la obra de Alberti: su variedad y su virtuosismo. Con igual maestría cultivó los más diversos temas, tonos y estilos: la poesía pura, el humor, la angustia vital, la pasión política, etc. Con ello se combinan sus vastísimos conocimientos de la poesía española de todos los tiempos y su prodigiosa asimilación de múltiples influencias.

Haciendo un breve resumen de su trayectoria, empezamos por su primera obra: *Marinero en tierra*, que apareció en 1925 y con la que cosechó ya su primer triunfo, el Premio Nacional de Literatura, que ganó compartido con Gerardo Diego, por su libro *Versos humanos*. El tema central del libro de Alberti es la nostalgia de su tierra natal, su bahía, sus salinas, recordadas desde Madrid. Junto a una estilizada tristeza, los poemas rezuman luz, blancura, finamente estilizadas. He aquí el ejemplo de dos cancioncillas de dicho volumen. En la primera, el poeta prefiere amorosamente la forma femenina, pero en ambas podemos apreciar la perfecta asimilación del tono y los recursos de la lírica tradicional: la desnudez, la condensación, ciertos paralelismos y repeticiones:

I

El mar. La mar.
El mar. ¡Solo la mar!
¿Por qué me trajiste, padre,
a la ciudad?
¿Por qué me desenterraste
del mar?
En sueños, la marejada
me tira del corazón.
Se lo quisiera llevar.
Padre, ¿por qué me trajiste
acá?

II

Si mi voz muriera en tierra,
llevadla al nivel del mar
y dejadla en la ribera.
Llevadla al nivel del mar
y nombradla capitana
de un blanco bajel de guerra.
¡Oh mi voz condecorada
con la insignia marinera:
sobre el corazón un ancla
y sobre el ancla una estrella
y sobre la estrella el viento
y sobre el viento una vela!

Los ritmos populares continúan en *La amante*, de 1926 y *El alba del alhelí*, de 1925-1926. *Cal y canto*, de 1926-1927, supuso un cambio decidido hacia lo culto y vanguardista. Por una parte, el fervor por Góngora se trasluce en sonetos, poemas en tercetos y hasta una «Soledad tercera». Por otra, hay poemas audaces, de un vanguardismo lúdico, como el dedicado a Platko —famoso portero húngaro del Barcelona—. Y, en una u otra línea, vemos la misma riqueza de inspiración y el mismo virtuosismo que antes brillaban en su asimilación de lo popular.



Rafael Alberti (1902-1999) es de los pocos escritores del 27 que no cursó estudios universitarios. No obstante, cuenta con una amplia y variada carrera literaria que le sitúa entre los más conocidos, vigentes y demandados poetas de su generación en la actualidad.

La mencionada crisis espiritual le inspiró su obra maestra y uno de los libros claves de su generación. *Sobre los ángeles*, escrito entre 1927 y 1928. Lo primero que se aprecia es una ruptura con el lenguaje poético anterior. La técnica empleada es de tipo surrealista: imágenes libres, predominio del versículo, etc. El poeta se ve expulsado del paraíso, errando por un mundo caótico y sin sentido, con el alma vacía. Alrededor de él, esos «ángeles», seres extraños que simbolizan, entre otras cosas, el dolor, la tristeza, la desesperanza, la muerte. Así puede verse en algunos títulos reveladores: «Los ángeles, crueles», «El ángel desengañado», «Los ángeles mohosos». A continuación, a modo de ejemplo, transcribimos el titulado «Los ángeles muertos», en donde Alberti echa mano del versículo y de las imágenes surrealistas que no se pueden traducir como las metáforas tradicionales. No obstante, la coherencia de dichas imágenes es indudable, de tal modo que van dando un sentido a la composición y nos contagian el estado de ánimo del poeta:

> Buscad, buscadlos:
> en el insomnio de las cañerías olvidadas,
> en los cauces interrumpidos por el silencio de las
> [basuras.
> No lejos de los charcos incapaces de guardar una
> [nube,
> unos ojos perdidos,
> una sortija rota
> o una estrella pisoteada.
> Porque yo los he visto:
> en esos escombros momentáneos que aparecen en
> [las neblinas.
> Porque yo los he tocado:
> en el destierro de un ladrillo difunto,
> venido a la nada desde una torre o un carro.
> Nunca más allá de las chimeneas que se derrumban,
> ni de esas hojas tenaces que se estampan en los
> [zapatos.
> En todo esto.
> Más en esas astillas vagabundas que se consumen sin
> [fuego,
> en esas ausencias hundidas que sufren los muebles
> [desvencijados,
> no a mucha distancia de los nombres y signos que se enfrían en las paredes.
> Buscad, buscadlos:
> debajo de la gota de cera que sepulta la palabra de
> [un libro
> o la firma de uno de esos rincones de cartas
> que trae rodando el polvo.
> Cerca del casco perdido de una botella,
> de una suela extraviada en la nieve,
> de una navaja de afeitar abandonada al borde de un
> [precipicio.

Tras situarse con poco más de veinticinco años y con media docena de libros publicados entre los poetas de primera fila de su generación, Alberti siguió aumentando su producción durante sesenta años más, aunque sin la altura ya alcanzada. Desde 1931 en adelante, hay que destacar dos aspectos de su poesía: la poesía política y la nostalgia del desterrado. Durante la República, la guerra y la inmediata posguerra, Alberti subordinó su creación a la lucha por fines revolucionarios —acompañado por su mujer María Teresa León, de la que hablaremos más adelante—. Uno de sus libros lleva un título significativo: *El poeta en la calle*. Escribió una poesía sencilla, directa, dirigida a las mayorías, menos atenta a la calidad estética, aunque con indudables aciertos. Otros libros donde expresó sus ideales revolucionarios de manera más directa son *Consignas*, de 1933, *Un fantasma recorre Europa*, de 1933, *De un momento a otro*, de 1935, *13 bandas y 48 estrellas*, de 1936. En todos ellos, Alberti adoptó un tono combativo denunciando la opresión y la injusticia, a veces de forma virulenta.

Durante el largo exilio, Alberti volvió a su variada inspiración. Reaparecieron las formas tradicionales y clásicas, sin olvidar ensayos de formas nuevas. La nostalgia de su patria y de su infancia está, entre otros libros, en *Retorno de lo vivo lejano* o en *Baladas y canciones del Paraná*. Su vieja pasión artística le inspiró el libro *A la pintura* —del que hablaremos con más detenimiento después—, donde la forma de

los poemas se ajusta con virtuosismo a las peculiaridades de los pintores glosados (Valdés Leal, Velázquez, Rubens, Tiziano, Giotto, etc.). Y entre sus últimos libros se encuentran *Roma, peligro para caminantes*, desenfadado y magistral, de 1968, *Los ocho nombres de Picasso*, de 1970, *Canciones del alto valle del Aniene*, de 1970, etcétera.

Alberti también cultivó el teatro, como vemos en otro capítulo de este libro. Sus obras más importantes son *El adefesio*, de 1944, cercana al esperpento; *El hombre deshabitado*, de 1930, de un vanguardismo surrealista; y *Noche de guerra en el Museo del Prado*, de 1956, de tipo político. En cuanto a su prosa, es imprescindible su libro de memorias, *La arboleda perdida*, de gran valor tanto por su contenido como por su estilo.

Nació en Sevilla, en 1902, y en su universidad fue alumno de Pedro Salinas. Vivió luego en Madrid, salvo un curso en que fue lector de la Universidad de Toulouse (1929-1930), y al estallar la guerra salió de España, a la que ya no volvió. Fue profesor en Inglaterra, Estados Unidos y México, donde murió en 1963. Tuvo una personalidad solitaria y dolorida, una sensibilidad exacerbada y vulnerable. La marginación que sufrió por su homosexualidad explica, en parte, su desacuerdo con el mundo. Admitía ser un «inadaptado», con «cierta vena protestante y rebelde». En política, por ejemplo, adoptó posicionamientos de izquierda.

A su espíritu solitario le corresponde un puesto singular dentro de su generación. Él mismo decía que su inconformismo le ayudó «a escapar a las modas». Ello no es del todo aplicable a su primera etapa, en que se suceden los influjos de la poesía pura, del clasicismo y del surrealismo. Lo que sí es cierto es que, hacia 1930, se fue despegando de aquellas modas y siguió un camino muy personal. Su estilo surgió de un triple rechazo: rechaza los ritmos demasiado marcados, la rima y la riqueza o brillantez de imágenes. Se inclina hacia el «lenguaje hablado y el tono coloquial», que él supo unir a una gran densidad conceptual, que es lo que le distingue. En cuanto a su temática, su poesía tiene como centro un doloroso divorcio entre su anhelo de realización personal y el mundo que le rodeaba. Es un choque similar al de los poetas románticos, pero que se agudiza por su peculiar personalidad. Sus temas dominantes son la soledad, la añoranza de un mundo habitable, el ansia de belleza y, sobre todo, el amor: es, sin duda, uno de nuestros grandes poetas amorosos.



Luis Cernuda (1902-1963) mantuvo en su obra poética en un perfecto equilibrio entre el respeto a la tradición literaria y la aportación de originalidad. Ese respeto a la tradición no se refiere solo a los autores españoles, sino a toda la literatura europea desde Homero.

Cernuda englobó sus diversos libros bajo el título común de *La realidad y el deseo*. Esas dos palabras condensan y resumen el conflicto central de su vida y de su poesía. Tras una etapa inicial de poesía pura o clasicista, la influencia surrealista se manifiesta en dos libros: *Un río, un amor*, de 1929, y *Los placeres prohibidos*, de 1931, en donde domina el verso libre y donde «el malestar y la osadía» que le atraían del surrealismo se mezclan con sus problemas íntimos. Leamos un inquietante poema de este libro, titulado «El deseo imposible», que recoge el tema central del autor y nos lleva en la dirección de su estilo más personal:

No decía palabras,
acercaba tan solo un cuerpo interrogante,
porque ignoraba que el deseo es una pregunta
cuya respuesta no existe,
una hoja cuya rama no existe,
un mundo cuyo cielo no existe.

La angustia se abre paso entre los huesos,
remonta por las venas
hasta abrirse en la piel,
surtidores de sueño
hechos carne en interrogación vuelta a las nubes.

Un roce al paso,
una mirada fugaz entre las sombras,
bastan para que el cuerpo se abra en dos,
ávido de recibir en sí mismo
otro cuerpo que sueñe;
mitad y mitad, sueño y sueño, carne y carne,
iguales en figura, iguales en amor, iguales en deseo.
Aunque solo sea una esperanza
porque el deseo es pregunta cuya respuesta nadie sabe.

La depuración estilística de Cernuda apunta ya en el último de los dos volúmenes anteriores y cuaja en *Donde habite el olvido* —al que ya hemos aludido en el

capítulo 3—, escrito entre 1932 y 1933, libro capital de su producción y volumen espléndido, aunque desolado y de una sinceridad desgarrada, y del cual hemos reproducido en páginas anteriores el poema I. Destaca en él el valor de las imágenes y el sentimiento del poeta frente al amor en versos como los siguientes:

> En esa gran región donde el amor, ángel terrible,
> no esconda como acero
> en mi pecho su ala,
> sonriendo lleno de gracia aérea mientras crece el tormento.

Sigue al anterior el libro *Invocaciones*, de 1934-1935, con poemas largos y memorables como el «Soliloquio del farero». Ya en el exilio publicó varios libros importantes como *Las nubes* o *Desolación de la quimera*. En ellos, junto a sus temas básicos, aparece a veces el tema de la España lejana.

Para terminar estas breves notas sobre el autor sevillano, conviene insistir en la singularidad de Cernuda, difícil de encasillar. Tal vez por ello su reconocimiento pleno fue tardío. Pero su poesía ha sido objeto de una altísima valoración en las últimas décadas, como veremos, y su influencia se percibe en no pocos poetas de las promociones recientes.

MANUEL ALTOLAGUIRRE

Nació en 1905, también en Málaga como Emilio Prados. Estudió Derecho en Granada, pero no ejerció profesionalmente la carrera, sino que se dedicó de pleno a la literatura a través de su oficio de impresor. Muy joven fue el principal impulsor de la revista *Litoral*. Durante la República desarrolló sus actividades impresoras y editoras en Madrid, donde conoció a la poeta Concha Méndez, con la que se casó y de quien se separó en los años cincuenta. De 1933 a 1935 ambos se marcharon a Londres. De vuelta a Madrid, editaron la revista dirigida por Pablo Neruda *Caballo verde para la Poesía*. Durante la Guerra Civil tomó partido por la causa republicana y con ella colaboró como impresor, poeta, dramaturgo y también como director del grupo teatral La Barraca tras el asesinato de Lorca. En 1939 salió de España y en el exilio vivió en Cuba y en México. En ambos países volvió a fundar imprentas, revistas literarias y colecciones de libros de poesía. En su época mexicana, entra también en el mundo del cine como guionista, productor y director de cine. Precisamente fue en un viaje a España en 1959 para presentar uno de sus trabajos en el Festival de Cine de San Sebastián cuando murió tras un accidente de automóvil en Burgos.

En su obra poética pueden establecerse dos grandes períodos, antes y después de la Guerra Civil, entre los cuales se pueden observar grandes diferencias. En su primera época publicó *Las islas invitadas y otros poemas*, en 1926; *Ejemplo*, en 1927; *Poesía y soledades juntas*, ambos en 1931; *La lenta libertad* y *Las islas invitadas*, ambos libros en 1936. En esta primera etapa, formalmente, solía prescindir de la rima, o limitarla a la asonancia del romance, y preferir los versos endecasílabos y heptasílabos, aunque los hay de muy diversas medidas, y destaca la musicalidad.



Manuel Altolaguirre (1905-1959) llevó a cabo, junto a Emilio Prados, una importante labor editorial, que luego continuó con su mujer, Concha Méndez. También fue destacada su labor en el cine, a partir de los años cuarenta, como guionista y director.

En su época del exilio publicó *Nube temporal*, en 1939; *Poemas de las islas invitadas*, en 1946; *Fin de un amor*, en 1949; y *Poemas en América*, en 1955. El título de *Las islas invitadas* no se refiere a un mismo libro que va ampliándose, como ocurre con el *Cántico*, de Jorge Guillén, sino que en su caso Altolaguirre fue incorporando y suprimiendo poemas en las nuevas ediciones, a modo de antología. Esta decisión del poeta dio cierto carácter de continuidad a su obra, lo que aportó también unidad poética a la misma. La forma métrica cambió con respecto a la etapa anterior dando entrada a estrofas clásicas y cerradas, como, por ejemplo, el soneto.

Temáticamente, es también característico en Altolaguirre el deseo de comunión con la naturaleza, como le ocurriera a Juan Ramón Jiménez, Emilio Prados o Vicente Aleixandre. Tampoco faltan los poemas amorosos, en los que se ve la huella de Pedro Salinas. Ese gusto por la naturaleza lo podemos apreciar en el poema «Árboles», perteneciente al citado volumen *Ejemplo*, que incluimos a continuación. En él se aprecia esa influencia de la poesía del poeta de Moguer y la idea de Altolaguirre, según la cual «el poeta no tiene nunca nada nuevo que decir», puesto que la poesía «es reveladora de lo que ya sabemos y olvidamos», así como los rasgos métricos referidos también a su primera época:

Árboles a la vía,
desenfrenados, locos,
en sucesión perenne
hacia mí, tras de mí,
detrás de los cristales.

Yo estoy quieto,
pero soy trasportado
a veces sin saberlo,
por entre los paisajes
del día y de la noche,
que se amontonan grandes
en la inmensa llanura

de detrás de mi espalda,
que, pequeños, se entran
a sumergirse en niebla
por los recintos del recuerdo.

Videncia de mis fines,
como perlas o soles,
en horizontes curvos.
Arcos. Linderos últimos
de la estación de término.

Y aún más allá del aire,
campo propicio al alma.
Ascensión milagrosa.
Asombro. Comentario.

Por otra parte y como colofón a lo dicho sobre este autor, los clásicos que editó están muy presentes en su obra. Así, en el tono espiritual y místico de sus poemas del exilio se nota el influjo de fray Luis de León. Aparte del cultivo del género poético, cabe añadir que Altolaguirre escribió también un libro de memorias —*El caballo griego*—, una biografía de Garcilaso de la Vega, varias obras teatrales, realizó diversas traducciones y elaboró muchos guiones cinematográficos.

Las Sinsombrero

Al referirnos a la generación del 27 siempre pensamos en un núcleo cerrado de poetas y escritores, de los que venimos hablando en estas páginas, pero junto a ellos desarrollaron su labor creativa otros autores, como hemos visto, y, en concreto, un grupo de mujeres pensadoras y artistas, nacidas entre 1898 y 1914, pertenecientes también por méritos propios a dicha generación u hornada de intelectuales. Casi todas residieron, estudiaron y desarrollaron su labor artística en Madrid. Forman la nómina de estas intelectuales las pintoras Maruja Mallo (1902-1995), Margarita Manso (1908-1960) y Ángeles Santos (1911-2013); y las escritoras —en sus distintas versiones de filósofas, poetas o narradoras— Margarita Gil Roësset (1908-1932) —también escultora e ilustradora—, María Zambrano (1904-1991), María Teresa León (1903-1988), Josefina de la Torre (1907-2002), Rosa Chacel (1898-1994), Ernestina de Champourcín (1905-1999) y Concha Méndez (1898-1986).

Llevar sombrero en la época en la que nos ocupa era un signo de jerarquía social. Los ciudadanos de alta alcurnia debían aparecer en público con la cabeza cubierta. En el caso de los hombres, estos podían descubrirse en sitios cerrados mientras que la mujer no. Distintas opiniones y polémicas surgidas en aquellos años nos hacen comprender que, a pesar de ser un complemento indispensable, no dejaba de convertirse en una prenda incómoda.

El movimiento sinsombrerista se inició en 1930, aunque la anécdota narrada por Maruja Mallo podría haberse realizado, según opinión de Tània Balló, tal y como señala en su libro *Las Sinsombrero: Sin ellas, la historia no está completa*, entre 1923 y 1925. El acto de quitarse el sombrero que llevaron a cabo los que por aquella época eran cuatro estudiantes era un acto provocativo, aunque ellos no fueran conscientes de la trascendencia del hecho. A partir de entonces, la moda de no llevar sombrero se extendió, sobre todo entre los hombres jóvenes, como señal de modernidad, de ruptura y de rebeldía. Consecuentemente, la reacción de los sectores más conservadores ante el movimiento fue feroz. Incluso llegó a aludirse a cuestiones relacionadas con la higiene y la industria del sector para atacar esta nueva costumbre. En la Guerra Civil, el uso del sombrero por ambos sexos se convirtió en una cuestión intrascendente y poco importante. Una vez acabada la contienda y en la dictadura franquista, se relacionó la costumbre de no llevar sombrero con ser de izquierdas como estrategia publicitaria para poner de moda, de nuevo, la utilización del sombrero.

En conclusión, el sinsombrerismo fue signo de modernidad y, sobre todo en la mujer, de independencia, en un tiempo en que esta comenzaba a estudiar y a trabajar y tomaba conciencia feminista.



«¿Por qué no podremos ser nosotras, sencillamente sin más, no tener nombre, ni tierra, no ser de nadie ni nada, ser nuestras, como son blancos los poemas y azules los lirios?», se preguntaba Ernestina de Champourcín en 1928, en una carta a Carmen Conde. En la foto, partiendo de la fila de arriba y desde izquierda a derecha: Marga Gil Roësset, Rosa Chacel, Josefina de la Torre, Ernestina de Champourcín, María Zambrano, Concha Méndez, María Teresa León y Maruja Mallo.

Estas mujeres desarrollaron su labor creativa, al igual que los otros miembros del 27, en el momento histórico encuadrado dentro de la dictadura de Primo de Rivera, la Segunda República y la Guerra Civil, períodos que hemos conocido a grandes rasgos en el primer capítulo. Durante esos años, la situación de la mujer en la sociedad española distaba mucho de la que existe actualmente, en relación con la educación, el derecho al voto, los movimientos feministas, etc. Repasemos algunos de estos aspectos.

Hasta 1910, cuando se publicó la Ley de Educación de ese mismo año, no se reconoció el derecho de la mujer a cursar estudios universitarios a matricularse libremente en los centros de enseñanza oficial. Hasta ese momento, las mujeres solo podían acudir a la escuela para cursar estudios primarios y secundarios. Los pocos casos de mujeres inscritas en la universidad hasta ese momento eran casos excepcionales. Tras aprobarse la citada ley, el número de estudiantes inscritas en la universidad pasó de treinta a quinientas mujeres en menos de cinco años.

Años después, entre 1926 y 1939, con el fin de defender los intereses de las mujeres y de facilitarles un lugar de encuentro y de promoción educativa, cultural y profesional, surgió también en Madrid el Lyceum Club Femenino, institución neutral en asuntos religiosos y políticos, postura que les hizo soportar fuertes críticas, hasta el punto de tener que acudir a los tribunales en algún momento, bajo la defensa de Victoria Kent, entre otras letradas. La primera junta directiva la formaron mujeres influyentes y liberales del panorama sociocultural de la época: la pedagoga María de Maeztu como presidenta, Victoria Kent e Isabel Oyarzábal como vicepresidentas y Zenobia Camprubí como secretaria. Entre sus objetivos se encontraban los de defender los intereses morales y materiales de la mujer, organizar obras de carácter social, celebrar conferencias, etc., y su tarea fue fundamental para despertar la conciencia de género y activar las políticas de igualdad. Entre sus objetivos, según comentó Maeztu en una entrevista a *El Heraldo de Madrid*, estaban el de crear un lugar para el mutuo reconocimiento y la mutua ayuda de la mujer, el de crear un movimiento de fraternidad femenina y el de participar activamente en los problemas culturales y sociales del país. Su actividad giraba en torno a seis secciones, dedicadas cada una de ellas a un tema: social, musical, artes plásticas e industriales, literatura, ciencias e internacional. Después se creó una séptima con el nombre de «hispanoamericana». El número de socias del que partió, ciento quince, se quintuplicó en 1927. Entre ellas se encontraban Concha Méndez, Ernestina de Champourcín y Rosa Chacel, que se incorporó más tarde. En 1939, tras la Guerra Civil, su sede fue ocupada por la Sección Femenina de la Falange Española.



Ubicada en la casa de las Siete Chimeneas, en la plaza del Rey de Madrid, el Lyceum Club Femenino fue una asociación de mujeres que funcionó entre 1926 y 1939. Fundado por un centenar de mujeres, su objetivo era la defensa de los intereses de la mujer y la creación de un lugar de encuentro.

Esa igualdad entre ambos géneros a la que nos referimos fue el objeto de lucha de los movimientos feministas de la época. Fue en la Segunda República cuando estas iniciativas tomaron más fuerza de la mano de mujeres como Clara Campoamor, Victoria Kent o Margarita Nelken.

Por otra parte, en octubre de 1915 se creó el Grupo Femenino de la Residencia de Estudiantes, también llamado Residencia de Señoritas, para hospedar a las estudiantes que iban a la capital. Al igual que su homónimo masculino, la Residencia de Señoritas no fue solo un albergue, sino también un centro de animación intelectual y perfeccionamiento moral. La actividad cultural de esta institución, también dirigida por María de Maeztu y con profesoras como María Zambrano, fue muy destacada en los años veinte hasta el dramático corte que supuso la Guerra Civil.

Terminamos este breve repaso del mundo de la mujer en aquellos años en que las artistas del 27 daban sus primeros pasos aludiendo al sufragio femenino, derecho que no fue reconocido hasta la Constitución de 1931 de la Segunda República, si bien ya en las elecciones a Cortes Constituyentes de junio de 1931, realizadas solo por sufragio universal masculino, se les reconoció a las mujeres el sufragio pasivo, esto es, el derecho a ser elegidas, y pudieron presentarse como candidatas.

Tres fueron las mujeres elegidas: Margarita Nelken, por el Partido Socialista Obrero Español; Clara Campoamor, por el Partido Republicano; y Victoria Kent, por el Partido Republicano Radical Socialista. Las dos últimas tuvieron un papel importante en la concesión del sufragio activo a la mujer, es decir, de su derecho al ejercicio del voto. También las dos instituciones antes referidas —la Residencia de Señoritas y el Lyceum Club Femenino— destacaron en la defensa de la equiparación de los derechos del hombre y la mujer.

Tras la pérdida de las últimas colonias, llegó la decadencia moral, los intentos de europeización y la modernidad. Fue en el ámbito intelectual donde el pesimismo de la derrota se sintió con más fuerza de la mano de la generación del 98, con Unamuno, Machado, Baroja y Valle-Inclán, entre otros.

Junto a todo esto se unieron las reivindicaciones femeninas que fueron surgiendo después de la Primera Guerra Mundial, en 1918. Tras lo sucedido, recaía sobre la mujer la responsabilidad de engendrar y criar una nueva generación, y se recurría a argumentos de tipo biológico que respaldaban la desigualdad entre los sexos, la debilidad del género femenino y su inferioridad intelectual.



Retrato de Margarita Manso, de autor desconocido, aunque se le supone la autoría a su marido Ponce de León, con quien se casó en 1933. Pintor y escenógrafo de La Barraca, Ponce de León se afilió a la Falange Española y murió asesinado al comienzo de la guerra civil española.

La nueva mujer en Europa surgió a raíz de los primeros movimientos feministas de Inglaterra y Estados Unidos, así como de la revolución industrial, que incorporó al mundo laboral a las mujeres. Pero, sobre todo, este protagonismo de la mujer tuvo lugar en la Primera Guerra Mundial, cuando el género femenino hubo de asumir, ante la marcha del hombre a la batalla, papeles y puestos de trabajo. Fue entonces cuando dejó de admitir el sometimiento, y alcanzó su plenitud en torno a 1920.

No obstante, los Gobiernos de las potencias europeas no vieron con buenos ojos esta nueva actitud de la mujer y todo lo que ello conllevaba por ejemplo, los movimientos feministas y sufragistas a los que hemos aludido antes. En España sucede lo mismo y ese prototipo de mujer llega también y se consolida con la Segunda República, en 1931. Poco a poco, las féminas ocuparon el espacio público, rasgo que caracterizó a las artistas del 27, y participaron como hemos visto también en iniciativas por las que se crearon instituciones diversas. Mientras que los hombres de la generación del 27 utilizaron el espacio público para mostrar su postura de ruptura con el pasado, las mujeres de esa misma generación utilizaron ese mismo espacio público para conquistar algo vital para ellas, para hacerse visibles.

Las obras de las artistas españolas del 27, como sigue diciendo Tània Balló, son un claro ejemplo de ese espíritu de modernidad que identificaba a la nueva mujer. A pesar de ese ímpetu, continúa la autora del libro citado, la participación de estas mujeres en la vida cultural e intelectual de la época en que vivieron no fue fácil, dado el anquilosamiento de una sociedad contra la que ya lucharon con anterioridad otras intelectuales de la generación anterior, la del 14, como Victoria Kent o Clara Campoamor. No fue, sin embargo, hasta la llegada de las mujeres del 27 cuando lo femenino apareció en el mundo artístico con afán protagonista, a través de estas intelectuales.

La pérdida de las últimas colonias (Cuba, Filipinas y Puerto Rico) a finales del siglo xix trajo, entre otras cosas, un debate en el campo intelectual en relación con la europeización y la modernización del país. A este debate se unió «el problema femenino», sobre todo a partir del fin de la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Muchos fueron los intelectuales que reflexionaron sobre dicho tema, entre ellos Marañón, Ortega y Gasset o Ramón y Cajal, este último el más misógino de todos, pues consideraba que la mujer era causa de perturbación para el científico, que presentaba un carácter teatral y que perdía el encanto de la modestia en cuanto contaba con talento y cultura viriles. La aparición de un nuevo concepto de la nueva mujer en Europa proviene, por un lado, de los primeros movimientos feministas aparecidos en Inglaterra y en Estados Unidos, y, por otro, de la Revolución Industrial que incorporó a la mujer al mundo laboral. No obstante, fue a partir de la Primera Guerra Mundial cuando la mujer, tras la marcha del hombre al frente de batalla, tuvo que ocupar sus puestos de trabajo en las fábricas, de tal modo que en 1918, al terminar la contienda, las mujeres, al sentirse autónomas y más fuertes, decidieron no volver a representar un papel de sumisión. Fue pues, en este contexto de la aparición de una nueva mujer en donde tenemos que enmarcar la aparición y la conciencia vanguardista de las Sinsombrero. Mientras que para los hombres de la generación del 27 esos nuevos tiempos representan la forma de romper con el pasado, para las mujeres de esta misma generación el nuevo escenario sirve para conquistar un espacio vital. Y así lo demostraron estas artistas con sus obras pictóricas y literarias y con su intervención en la vida cultural e intelectual de la época, como hemos visto: crearon el Lyceum Club Femenino, escribieron en periódicos y revistas, etcétera.

Ese feminismo era algo común a nuestras mujeres del 27, incardinado a través del referido Lyceum Club Femenino. Siguiendo de nuevo a Tània Balló, por aquel entonces, las mujeres luchaban para romper las barreras del ámbito privado al que estaban sometidas con el único objeto de ser madres y esposas. No eran más que objetos predestinados a la procreación y al cuidado de los hijos en manos del patriarcado y de la Iglesia. Concha Méndez es un claro ejemplo de lo dicho, ya que tuvo la voluntad de cambiar el rumbo de su propia historia para no acabar bien casada y llena de hijos. Pero aun así la poeta tuvo una percepción del feminismo muy característica de las mujeres de su generación. Ella misma lo explica en una entrevista: «¿La opinión mía sobre el feminismo? Empezaré por decirle que yo no sé si soy feminista o no. Toda idea que encierre un sentido colectivo me repugna moralmente. Yo soy: individual, personalidad. Ahora bien, en cuestión de derechos también pido la igualdad ante la ley». En definitiva, entendía el feminismo, como muchas de sus compañeras, como un derecho propio con el que no quería negociar. Otro caso de mujer segura de sus propias convicciones como mujer lo encontramos en María Teresa León, quien colaboró en periódicos como el *Diario de Burgos* escribiendo artículos sobre temas relacionados con la cultura y la mujer. En su ámbito personal, asfixiada por la vida paralizante que llevaba, en 1928 decidió romper definitivamente con su primer marido, quien la obligaba a someterse a una vida tradicional sin posibilidad de ser escuchada, y encontró en 1930 al que fue el gran amor de su vida, Rafael Alberti.

En Ernestina de Champourcín, a pesar de los valores tradicionales en los que había sido educada, también se puede observar un incipiente feminismo que ella misma negó. Siempre luchó por la igualdad y la dignidad de la mujer. Nunca permitió que se la marginara como poeta —como señala Tània Balló en su libro— y actuó contra viento y marea para que se la considerase de la misma forma que a sus coetáneos masculinos. Luego, en el exilio, luchó también por la igualdad de la mujer en la cultura, como deja ver en una carta a Carmen Conde, fechada el 2 de agosto de 1928: «¿Por qué no podemos ser nosotras, sencillamente, sin más? No tener nombre, ni tierra, no ser de nada ni de nadie, ser nuestras, como son blancos los poemas o azules los lirios». El feminismo, la necesidad de igualdad entre mujeres y hombres, fue creciendo en la poeta a medida que se fue separando de su familia e identificándose políticamente cada vez más con la República. No admitía ser valorada por lo que tiene que ver con los demás y no con ella misma: «Según los otros, no tengo derecho a ser yo. Hay que ser la sociedad, la familia a la que se pertenece; y eso no lo queremos nosotras».

Diremos, por tanto, que, sin querer abandonar su condición femenina, según la cual, y entre otras cosas, no renunciaron al amor con personajes del momento, como veremos más adelante, estas mujeres exigían su presencia y su participación, a la misma altura que sus congéneres masculinos, en el mundo que les había tocado vivir. Cerraremos este apartado con las palabras de María Zambrano, pronunciadas en algún programa de Televisión Española: «Entonces no fui feminista, fui femenina: no cedí». En efecto, no se sabe que la filósofa malagueña participara en el Lyceum Club Femenino, como sí hicieron otras de las mujeres de las que aquí hemos hablado. No obstante, escribió mucho sobre el rol de la mujer.

En general, todas estas mujeres tenían en común, además de muchas otras cosas, su procedencia social y cultural. Casi todas provenían de la clase media, media alta o la alta burguesía, y de un entorno cultural e intelectual más o menos cultivado. Margarita Manso nació en el seno de una familia media. Margarita Gil Roësset, en el de una de la alta burguesía. Concha Méndez, la mayor de once hermanos, pertenecía a una familia acaudalada. De hecho, su madre provenía de la aristocracia. Durante el invierno su familia vivía en Madrid y durante el verano se trasladaba a San Sebastián. Rosa Chacel era sobrina nieta de Zorrilla, el autor del inmortal *Don Juan Tenorio*, y su familia, de carácter liberal, le proveyó un entorno que le permitió adquirir una gran cultura literaria y desarrollar una personalidad de gran independencia. El padre de Maruja Mallo, como el de Ángeles Santos, era funcionario de aduanas. Tanto la madre como el padre de María Zambrano eran maestros. María Teresa León era hija de un coronel y una burgalesa de alta cuna. Ernestina de Champourcín, de orígenes aristocráticos, también recibió una esmerada educación, lo que le permitió hablar a la perfección el inglés y el francés y escribir en este último idioma su primer poema a los trece años. Por último, Josefina de la Torre procedía, igualmente, de una familia de la alta burguesía canaria y con ilustres nombres en su árbol genealógico.

No obstante, la existencia de tan rancios abolengos en muchas de ellas no impidió que adoptaran una actitud crítica y tomaran conciencia social en el mundo en que vivían, inmerso en los cambios propios de la modernidad y de las grandes transformaciones que venían con la llegada de la Segunda República. Pronto adoptaron un papel activo en las primeras décadas del siglo xx y comenzaron a formar parte del mundo intelectual del Madrid de la época y a participar activamente en las nuevas instituciones que iban surgiendo como el citado Lyceum Club Femenino, en tertulias como la del café Pombo, en organizaciones políticas y publicando artículos en periódicos y revistas.

En general, también evolucionaron hacia ideas progresistas, en ocasiones las defendieron muy activamente, como es el caso de María Teresa León, quien junto con su segundo marido, Rafael Alberti, llevó a cabo una intensa vida revolucionaria. En otros casos, los menos, transitaron por los caminos de la religión, como ocurrió con Ernestina de Champourcín, quien pidió su admisión en el Opus Dei en 1952, decisión que no le impidió ampliar su colaboración en actividades de carácter social.

En definitiva, son mujeres con inquietudes que representaron la imagen de la nueva mujer europea en España. Son ejemplo de la nueva mujer moderna que alcanzó su plenitud en la década de los años veinte del siglo pasado haciéndose eco de las ideas de la mujer moderna y participando de la vida cultural e intelectual del momento. Tal vez, todo lo dicho hacía inevitable la amistad entre ellas, en un grupo en el que el elemento aglutinador era Concha Méndez. Era una figura conocida en los ambientes artísticos e intelectuales de Madrid y era amiga, entre otras mujeres de la época, de Ernestina de Champourcín, Rosa Chacel, María Zambrano, Josefina de la Torre y Ángela Santos.

Esa actividad cultural la llevaron a cabo a cabo estas mujeres desde diversos ámbitos del campo artístico. Margarita Manso, Maruja Mallo o Ángeles Santos lo hicieron a través de las artes plásticas. La primera de las citadas destacó como pintora y famosas fueron algunas de las anécdotas que protagonizó junto con otras amigas de las que aquí hablamos u otros miembros del 27. Así, se cuenta cómo, ante la prohibición de que las chicas entraran al monasterio de Santo Domingo de Silos, se disfrazó de hombre, junto con Maruja Mallo, y así pudieron entrar al cenobio. Por su parte, Maruja Mallo fue la mujer más original, moderna y transgresora de la España de los años veinte y treinta. Fue una pintora vanguardista de grandes lienzos, llenos de colores, movimiento y geometría y seguidora del estilo surrealista. Ángeles Santos se inició en el dibujo y la pintura con tan solo catorce años. Son conocidos sus cuadros *Un mundo* y *Tertulia*. El primero, de estilo cercano al realismo mágico, representa un extraño planeta surrealista en el que aparece todo lo que la artista había visto, intuido y observado. *Tertulia* muestra cuatro figuras femeninas leyendo, fumando o interpelando al espectador y transmitiendo aburrimiento y cierta tristeza.



El cuadro titulado *Tertulia* es una de las obras conocidas de Ángeles Santos (1911-2013). En él las cuatro figuras femeninas parece que se retuercen en un movimiento que llena toda la composición, a la vez que las imágenes proyectan cierta sensación de frialdad y cierto magnetismo. Óleo sobre lienzo, de 1929, se encuentra en el Museo Nacional Centro Reina Sofía, de Madrid.

Otras de estas mujeres, como Concha Méndez, Rosa Chacel, María Teresa León, Ernestina de Champourcín o María Zambrano, se expresaron a través de la escritura mediante el género de la poesía o de la narrativa e incluso desde la filosofía como la última citada.

Concha Méndez, además de campeona de natación, fue poeta, guionista, dramaturga, editora, impresora, vendedora de libros y un sinfín de cosas más, tal y como la define Tània Balló en su libro *Las Sinsombrero. Sin ellas, la historia no está completa*. En su actividad creativa, Concha Méndez fue, fundamentalmente, poeta. Su obra poética está recogida en *Poemas 1926-1986* y en ella se observa, entre otros aspectos, la influencia del Alberti neopopularista y la aparición de elementos propios de la modernidad, tales como el deporte, el cine o lo automóviles.

Rosa Chacel, pese a ingresar en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando para hacerse escultora, abandonó pronto esta materia, entró en contacto con corrientes literarias y filosóficas europeas de su tiempo y trabó amistad con Ortega y Gasset, Unamuno y Juan Ramón Jiménez. Tras un tiempo en Italia, en 1927 regresó a España, se introdujo en el círculo orteguiano y colaboró en revistas. Son famosas, entre otras, sus novelas *Memorias de Leticia Valle* y *Barrio de Maravillas*, inspirada esta última en el barrio de Maravillas de Madrid, actualmente Malasaña, en el que vivió desde su llegada a Madrid desde Valladolid, en 1908 y hasta 1915.

La obra de María Teresa León recorre los géneros del teatro, la novela, el cuento y el ensayo, además del guion cinematográfico. Además, fue una feminista y activista en favor de la libertad y los derechos sociales.

Ernestina de Champourcín es una de las voces más singulares e importantes de la literatura española y fue, junto a Josefina de la Torre, una de las dos mujeres incluidas en la segunda edición de 1934 de la antología *Poesía española contemporánea*, elaborada por Gerardo Diego. Con una importante influencia juanramoniana, Ernestina de Champourcín no abandonó nunca el lado más intimista y espiritual en su poesía, aunque se sentía atraída también por la modernidad y utilizaba los nuevos elementos que marcan las tendencias vanguardistas de su época, como podemos ver en estos versos que se incluyen en el citado libro de Tània Balló:

VOLANTE

¡Dame tus dedos, acres
De olor a gasolina.

Esos dedos cerrados
Que precintan la oscura
Mercancía del vértigo!

María Zambrano es la más conocida de todas las mujeres mencionadas en este capítulo. Destaca, fundamentalmente, por su obra de pensamiento. Como se apunta en la *Breve historia de la literatura española*, de Manuel Alvar y otros, su obra:

> no es en puridad, la expresión de un sistema filosófico sino el itinerario de un pensamiento intuitivo (muy cercano al irracionalismo que tiene algo de Nietzsche y mucho de mística laica) que unas veces se coloca en el umbral de los grandes problemas del conocimiento [...] y otras en una apasionante y significativa reflexión idealista sobre la esencia de lo español.

Por último, la versatilidad de algunas de ellas queda demostrada por su participación en varios terrenos artísticos. Así, por ejemplo, Margarita Gil Roësset y Josefina de la Torre combinaron sus tareas de escultora e ilustradora, la primera, y de actriz, la segunda, con la de poetas ambas. Como escultora, Margarita Gil consiguió su mejor obra con el busto de Zenobia Camprubí; como ilustradora, combinaba el modernismo con el simbolismo e ilustró los cuentos de su hermana Consuelo. Josefina de la Torre es la única de estas mujeres que, como decimos, fue actriz y, además, fue incluida por Gerardo Diego en su famosa *Antología poética española contemporánea (1915-1934)*, en la segunda edición de 1934, junto a Ernestina de Champourcín.

Las artistas del 27, además de su empeño reivindicativo, al empeñarse en hacerse visibles y partícipes en la vida cultural y social del momento, no renunciaron al amor, incluso en contra, a veces, de convenciones sociales y la estrechez mental de la época.



Alberti y María Teresa León se conocieron en 1930. La foto muestra su regreso a España, en 1977.

El caso más novelesco y efectista en asuntos amorosos lo protagonizó Margarita Gil Roësset. Tanto ella como su hermana Consuelo, escritora también, eran admiradoras de Zenobia Camprubí, esposa de Juan Ramón Jiménez. Tras conocer al premio Nobel, en 1932, Margarita decidió hacer un busto de Zenobia, al que hemos aludido más arriba, y otro del poeta. Con ese fin, acudió cada día a la casa de la pareja para esculpir, donde pasaba muchas horas con Juan Ramón, de quien se enamoró. Por lo visto, comenta Tània Balló en su libro ya citado, era bastante común que jóvenes aspirantes a artistas se rindieran a los encantos del poeta de Moguer. Por otra parte, Zenobia era el centro vital de la existencia de Juan Ramón. El caso es que la mañana de autos Marga visitó a Juan Ramón, le dejó unos papeles ocultos en una carpeta que pidió que no lea hasta pasados unos días y se despidió con lágrimas. La carpeta guardaba un diario en el que le confesaba su amor por él. Llegó a su taller y rompió a martillazos varias de sus obras, pero no tocó el busto de Zenobia. Dejó tres cartas: a sus padres, a su hermana Consuelo y a su amiga Zenobia. Después cogió un taxi, se dirigió a la casa de un tío suyo en Las Rozas y se pegó un tiro en la sien a la edad de veinticuatro años. Era el 28 de julio de 1932, jueves.

Por lo que respecta a las otras integrantes del grupo de las Sinsombrero, nos encontramos con otras relaciones amorosas, algunas de ellas con sus propios colegas de generación. Para empezar, podemos aludir más o menos de pasada a la fugaz relación erótica entre Margarita Manso y Federico García Lorca, quien le dedicó su romance «Muerto de amor», de su *Romancero gitano*, que reproducimos a continuación y en el que el poeta muestra la muerte por amor, no como algo metafórico, sino como algo real. Quizá no por amor a alguien, sino por amor a la propia vida. A través de las tres partes del poema va a ir describiendo la muerte a manos de hombres armados, de jóvenes de pueblo, que no tiene que ser el suyo, que puede ser de cualquier pueblo de España en una época de represalias:

¿Qué es aquello que reluce
por los altos corredores?
Cierra la puerta, hijo mío,
acaban de dar las once.
En mis ojos, sin querer,
relumbran cuatro faroles.
Será que la gente aquélla
estará fregando el cobre.

*

Ajo de agónica plata
la luna menguante, pone
cabelleras amarillas
a las amarillas torres.
La noche llama temblando
al cristal de los balcones,
perseguida por los mil
perros que no la conocen,
y un olor de vino y ámbar
viene de los corredores.

*

Brisas de caña mojada
y rumor de viejas voces,
resonaban por el arco
roto de la media noche.
Bueyes y rosas dormían.

Solo por los corredores
las cuatro luces clamaban
con el fulgor de San Jorge.
Tristes mujeres del valle
bajaban su sangre de hombre,
tranquila de flor cortada
y amarga de muslo joven.
Viejas mujeres del río
lloraban al pie del monte,
un minuto intransitable
de cabelleras y nombres.
Fachadas de cal, ponían
cuadrada y blanca la noche.
Serafines y gitanos
tocaban acordeones.
Madre, cuando yo me muera,
que se enteren los señores.
Pon telegramas azules
que vayan del Sur al Norte.
Siete gritos, siete sangres,
siete adormideras dobles,
quebraron opacas lunas
en los oscuros salones.
Lleno de manos cortadas
y coronitas de flores,
el mar de los juramentos
resonaba, no sé dónde.
Y el cielo daba portazos
al brusco rumor del bosque,
mientras clamaban las luces
en los altos corredores.

Según lo recogido del libro de Tània Balló, al parecer, Lorca, frenéticamente enamorado de Dalí, quería intimar sexualmente con él, pero el pintor, pese a su deseo de complacer al amigo y a su esfuerzo por hacerlo, era incapaz de satisfacerlo. Lorca, ante la situación, intimó con la muchacha —la cual frecuentaba el grupo de amigos de la Residencia de Estudiantes y estaba libre de represiones sexuales—, que se convirtió en la primera con la cual tendría una relación sexual. De ser cierto que lo descrito se produjera, es muy probable que transcurriera a lo largo de 1925, si bien pudiera haberse reducido a un simple juego erótico aceptado por los tres amigos, en un tiempo que resultaba mucho más transgresor de lo que ahora pudiera uno llegar a imaginarse.

Con quien sí pudo mantener alguna relación Salvador Dalí fue con Maruja Mallo, aunque con quien esta mantuvo una relación que le supuso un punto de inflexión tanto a nivel artístico como personal fue con Rafael Alberti. Ambos se conocieron en el Retiro en 1925, según comenta la pintora: «Estábamos en el Retiro, Dalí, Federico y yo. Unos muchachos pasaron cerca y saludaron así con el brazo. Pregunté: "¿Quiénes son?". Lorca me contestó: "Uno es un poeta muy bueno y otro un poeta muy malo". Eran Alberti e Hinojosa». La historia de amor entre Maruja y Rafael, que duró entre 1925 y 1930, tuvo todos los elementos de un drama romántico, según Tània Balló. Ambos iniciaron su relación en un momento en que sus carreras artísticas se encontraban en un momento importante —Alberti acababa de ganar el Premio Nacional de Literatura por su *Marinero en tierra*—, lo que contribuyó a que se influyeran mutuamente, pero tras su separación la relación entre ambos fue silenciada. De hecho, en la primera edición de *La arboleda perdida*, las memorias de Alberti, no hay ni una sola referencia a la historia de amor con Maruja Mallo. En 1930 María Teresa León y Rafael Alberti se conocieron y este último dejó plantada a Maruja, su pareja durante los últimos cinco años, de la que renegó a partir de entonces. El escándalo debió de ser muy sonado, porque hasta Pedro Salinas se lo cuenta en una carta a Jorge Guillén. La nueva pareja se entregará a la causa política más tarde y viajaron juntos por diversos países europeos aprovechando que Rafael había sido pensionado por la Junta de Ampliación de Estudios para estudiar el movimiento teatral europeo. A su regreso, en 1933, se entregaron a la causa política y a transmitir el ideario soviético hasta que marcharon al exilio para regresar muchos años después, en 1977, aquejada ella del mal de Alzheimer.

Concha Méndez también mantuvo relaciones amorosas y matrimoniales con miembros de la generación del 27. Durante una de sus estancias en San Sebastián, donde solía pasar su familia el verano, como familia aristócrata y adinerada que era, conoció a un jovencísimo Luis Buñuel. Ella tendría por entonces dieciocho años y él dieciséis. Buñuel no quería que ella conociera a sus amigos, por lo que Concha siempre fue la novia misteriosa de Luis, pero al menos su relación con él

fue lo que le permitió a ella adquirir cierto estatus cultural. En 1925 Buñuel decidió irse a París. Allí, pronto se olvidó de su novia española y encontró un nuevo amor, Jeanne Rucar, que acabó siendo su mujer para toda la vida. Tras el regreso de la escritora a España después de su periplo por Buenos Aires y Montevideo, en 1932, y siendo ya una mujer conocida en el ámbito cultural de Madrid, García Lorca le presentó, en el café La Granja, a Manuel Altolaguirre, joven poeta andaluz. La pareja decide crear una pequeña imprenta en una habitación de hotel del centro de Madrid y en 1933 se casaron. En 1935, y tras varios viajes, volvieron a España, sumida en la conflictividad y la inestabilidad. Acabada la Guerra Civil, se trasladaron a París y luego, en 1943, a La Habana, hasta recalar en México en 1944, donde se separaron, debido a que Altolaguirre abandonó a Concha Méndez por la cubana María Luisa Gómez Mena. Este hecho provocó, una vez perdidos los motivos para seguir escribiendo, que la escritora madrileña abandonase la escritura durante veinte años.

El resto de las Sinsombrero también contaron con sus respectivos enamoramientos. Así, Margarita Manso se casó con el pintor Alfonso Ponce de León, asesinado en Madrid en los primeros años de la contienda civil. Ángeles Santos se casó en enero de 1936 con el pintor Emilio Grau Sala. María Zambrano mantuvo una apasionada historia de amor con su primo Miguel Pizarro Zambrano, con quien no se casó dado que su padre, Blas Zambrano, decidió terminar tajantemente con la relación amorosa por considerarla incestuosa. Al final, en 1936 terminó casándose con Alfonso Rodríguez Aldave, a quien conoció en las Misiones Pedagógicas. Esta boda bien pudo suponer un puro trámite para que María pudiera viajar en octubre de ese mismo año a Chile, donde su marido había sido destinado como secretario de la embajada española. Rosa Chacel se casó en 1922 con el pintor Timoteo Pérez Rubio, con quien se fue a Roma durante cinco años por haber sido este becado para estudiar en la Academia de España en Roma. Ernestina de Champourcín se casó con Juan José Domenchina, a quien conoció en 1930. Aunque durante mucho tiempo renegó del amor y del compromiso, a tenor de las cartas que enviaba Ernestina a Carmen Conde, la relación con Domenchina se concibió como algo abierto y distinto de lo que se entiende como un noviazgo normal. Por último, Josefina de la Torre se casó con el actor Ramón Corroto, con quien fundó en 1946 la Compañía Comedias, que llegó a estrenar quince obras teatrales. Como vemos son estos amores para todos los gustos, en donde se conjugan las relaciones motivadas por la afinidad intelectual y profesional con la pasión cuando esta se produce.

Dice Manuel Bernal Romero, en su libro *La invención de la Generación del 27*:

> Entre los poetas del 27, en el momento y en los actos en los que se sitúa el nacimiento del grupo, no hubo mujeres; o si las hubo fueron muy pocas o con escasa relevancia para los actos, posiblemente como consecuencia de la tradición y del momento histórico y del papel que la sociedad le reserva a la mujer en aquel tiempo.

A pesar de estas palabras, en la época ya existían mujeres con más nombre incluso que los poetas que luego fueron referencia de la generación. Una muestra de esta ausencia es que la parte femenina no participó en las actividades realizadas en torno al centenario de Góngora. La única excepción en la nómina de participantes fue la de la pintora Maruja Mallo, novia por aquel entonces de Rafael Alberti.

Y, sin embargo, como decimos, en los meses y años en los que se localiza el nacimiento del grupo ya había escritoras con cierto reconocimiento, como lo demuestra la citada *Antología de Poesía Española Contemporánea*, de Gerardo Diego. En el volumen aparecía Josefina de la Torre, que en 1927 había visitado Madrid, ya conocía a los poetas y ya había publicado, en ese mismo año, su primera obra, *Verso y estampas*, en el octavo suplemento de la revista *Litoral*, de Málaga, con prólogo de Pedro Salinas, obra en la que mezclaba poesía y prosa. La otra autora que recoge Gerardo Diego es Ernestina de Champourcín, que ya había publicado en 1926 su opera prima *En silencio*.

Para comprobar la presencia de las escritoras en el período que nos ocupa, también pueden repasarse los ejemplares de *La Gaceta Literaria*. En el número 3 de la revista, del 1 de febrero de 1927, dentro de la sección «Mapa de poetisas», aparece, entre otras, la mencionada Ernestina de Champourcín. El número 27, del 1 de febrero de 1928, muestra en su portada un retrato de Rosa Chacel bajo el titular «La escritora vista por su marido», el pintor Timoteo Pérez Rubio. Por último, el número 38, del 15 de julio de 1928, en la sección «El secreto de los poetas», de César M. Arconada, incluye de nuevo a Ernestina. El artículo intentaba relacionar el espíritu poético con lo femenino, mientras que la poeta contrar contrarrestó resta tal opinión afirmando que:

> Los hombres son tan accesibles como nosotras a la emoción poética. Pero hay, tal vez, un género de verso al que nunca llamaré poesía; verso empachoso y sensiblero, que han cultivado algunas *soi-disant* poetas femeninos. Cierto público, ignorante y fácil de contentar, se deleita con los sollozos y los suspiros rimados de esas pseudopoetisas, extasiándose ante las delicadezas del alma femenina y otorgándonos una supremacía que no nos interesa. La auténtica poesía no prefiere ni al hombre ni a la mujer. Prefiere, sencillamente, al Poeta.

No cabe duda, pues, de que a pesar de la escasa representatividad de la mujer en la generación del 27, la fuerza de lo femenino estuvo presente en el mundo literario de esos años.

Sin ningún género de dudas

Si bien el género en el que destacaron los miembros de la generación del 27 es el de la poesía, algunos de sus integrantes cultivaron otras formas literarias de expresión. Ya hemos comentado que muchos de ellos se dedicaron profesionalmente al mundo universitario, lo que incidió en la producción de textos ensayísticos, a los cuales cedió el protagonismo la novela, aunque alguna obra narrativa fue escrita. El teatro también fue objeto de atención por autores como Lorca, Alberti o Salinas. De hecho, sufrió una renovación formal de la mano del primero, entre otros, en una época en que aún estaba vigente el teatro comercial de finales de los años veinte y seguían predominando las comedias al estilo de Benavente, el teatro poético, las piezas cómicas y los espectáculos musicales. Aparte de lo dicho al respecto en las páginas en que hemos trazado una semblanza de cada uno de los autores del 27, hagamos en este capítulo un breve recorrido, más específico por los otros géneros en que estos escritores transitan, diferentes al de la poesía.

Como acabamos de decir, en estas primeras décadas del siglo xx, la novela cedió el protagonismo literario al ensayo, género en el que mostró un extraordinario relieve la figura de José Ortega y Gasset. Por otra parte, el espíritu de la Institución Libre de Enseñanza, de gran influencia entre los escritores del 27, se mantuvo vivo entre los pensadores de la época.

Dado que, como también hemos apuntado en otro momento, varios de estos poetas —Salinas, Guillén, Alonso, Cernuda— fueron destacados profesores universitarios, realizaron importantes estudios de la materia. Haciendo un balance general, cabe mencionar en este terreno los trabajos de Pedro Salinas sobre literatura española clásica como, por ejemplo, el titulado *Jorge Manrique: tradición y originalidad*, y sobre literatura contemporánea, como los ensayos recogidos en *Literatura española del siglo* xx. Siguiendo la estela teorizadora de Ortega sobre asuntos literarios, nuestro poeta escribió ensayos como «Los poderes del escritor o las ilusiones perdidas», de 1954, donde se refería a la entidad llamada «público» en los siguientes términos, tal y como recoge Sultana Wahnón en su ponencia «La crítica literaria de la Generación del 27. La formación de una minoría literaria»: «Fantasmagórico personaje este del público, que por muy sujeto que esté a estadísticas y contabilidades, es de misteriosa e inaprehensible naturaleza. Bulto enorme, facciones borrosas, ropaje abigarrado…».

De la ensayística de Salinas también extraemos ideas suyas sobre la lírica. Para él, la poesía era una experiencia personal, única e individual que el artista aspira a transmitir luego a los demás, sin calcular si estos son minorías selectas o grandes mayorías, tal y como lo explica en uno de los ensayos incluidos en su colección *El defensor* (1948).

Por otra parte, Salinas fue uno de los mejores epistológrafos españoles, como lo demuestra la *Correspondencia* (1923-1951), intercambiada con Jorge Guillén, publicada en 1992. Esas cartas reflejan la personalidad diferente de cada uno de los dos amigos: la vivacidad, la sociabilidad y la iniciativa de Salinas contrastan con el talante sosegado, meticuloso y absorto de Guillén.

Jorge Guillén fue también autor de numerosos ensayos, como «Federico en persona», que encabeza, a modo de prólogo, las *Obras completas* de García Lorca en la editorial Aguilar, y los incluidos en *Lengua y poesía*. Son también de gran interés los trabajos que se recopilaron en *El argumento de la obra* (1969), por los comentarios que hizo en ellos de su propia poesía.

Dámaso Alonso fue otro de los grandes ensayistas del 27. Gran conocedor de la literatura española del Siglo de Oro y, particularmente, de la poesía de Góngora. De él son importantes estudios sobre literatura española. Él mismo dijo sobre esos trabajos: «llevándome por muchas sendas espirituales, me servían para encubrirme mi vital aflicción, me valían para distraerme haciéndome trabajar mucho». En 1972 comenzaron a publicarse en la editorial Gredos sus *Obras completas*, de las que han aparecido diversos volúmenes. Especialmente interesante resulta, por ejemplo, el estudio que realizó de las *Soledades*, del poeta cordobés. Y es que Dámaso Alonso fue, fundamentalmente, un filólogo y catedrático al que se debió después, en 1926, la rehabilitación de Góngora, junto con sus compañeros de generación, y luego la creación de la escuela estilística española con su admirable libro *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (1950). A Alonso le debemos también, como teórico de la literatura, la distinción en la lírica de posguerra entre «poesía arraigada» y «poesía desarraigada», como veremos en el capítulo 9.

Luis Cernuda también cultivará el ensayo literario, sobre todo durante el exilio, con títulos como *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957), *Pensamiento poético en la lírica inglesa* (1958), *Poesía y Literatura I* (1960) y *Poesía y Literatura II* (1964). Más tarde, en 1970, otros estudios, que Luis Cernuda consideraba «cosas viejas» sin interés, fueron recopilados bajo el epígrafe de *Crítica, ensayos y evocaciones*. Eran dos ensayos sobre Aleixandre, de los años cincuenta, otro sobre Juan Ramón Jiménez, de 1942, y otros ensayos aparecidos en la revista *Cruz y Raya*. Bécquer, Rosalía de Castro, Campoamor, Machado, Unamuno, los poetas del 27 y otros más jóvenes como Leopoldo Panero, Luis Rosales o Vivanco son autores a los que dedicó parte del primer libro citado. En los últimos ensayos combinó autores extranjeros y españoles, clásicos y modernos, lo que da cuenta de la amplitud de su mirada crítica y literaria. De Cernuda se puede decir que la crítica literaria, al menos en parte, obedece a un esfuerzo para educar la sensibilidad del público y hacerle comprender la propia poesía.

En el campo del ensayo también se deja sentir la influencia del vanguardismo en una época en que la figura dominante en el género era, como hemos dicho más arriba, la de Ortega y Gasset. Así, una figura cercana al círculo de los del 27 y de la que hemos hablado anteriormente, como fue Rosa Chacel, colaboró con breves ensayos en las páginas de la *Revista de Occidente*, aunque fue en el exilio cuando mostró su talento ensayístico. Es el caso de María Zambrano, mujer del 27 también, e igualmente referida anteriormente, quien, fuera de España tras la Guerra Civil, se reveló como una de las figuras más importantes de la filosofía española

del siglo xx. Fue también discípula de Ortega antes de la Guerra Civil, y en su larga obra del exilio escribió obras como *Pensamiento y poesía en la vida española* (1939), *Filosofía y poesía en la vida española* (1939) o *El sueño creador* (1965). En sus libros, además de la literatura y la filosofía, están presentes la política, la sociología, la psicología, la religión y el arte.

Además del ensayo propiamente dicho, hay que destacar otros subgéneros como el de las memorias, las cartas o los retratos literarios. Al género epistolar hemos aludido antes al mencionar la correspondencia cruzada entre Jorge Guillén y Gerardo Diego. Por lo que respecta al último tipo de texto, cabe mencionar el volumen titulado *Imagen primera de...* (1945), en donde Rafael Alberti recogió diversas semblanzas de escritores y artistas a los que conoció y trató: Lorca, Juan Ramón Jiménez, Machado, Valle-Inclán, Unamuno, Picasso, Falla, Ortega y Gasset, etc. Pero donde la prosa de Alberti destaca es en las memorias, con *La arboleda perdida*, quizá la muestra de este género más brillante en la historia de la literatura española y una obra fundamental para conocer la vida del poeta, así como los avatares y la cultura del siglo xx. En ella, al poeta gaditano, cuando empezó estas memorias en la treintena, el impulso por rememorar le llevó a intentar recuperar, desde el exilio, un espacio y un tiempo idos, que pervivían de manera fuerte y determinante. Su mujer, María Teresa León, también se sumó al cultivo del género autobiográfico con el interesante libro de recuerdos *Memoria de la melancolía* (1970). Algún otro miembro del 27 cultivó el género memorístico y biográfico. Es el caso de Manuel Altolaguirre, que escribió un interesante libro de memorias titulado *El caballo griego* y una biografía de Garcilaso de la Vega. Rosa Chacel, por su parte, contribuyó al género con sus memorias *Desde el amanecer* (1972) y con sus diarios íntimos en tres volúmenes con el título general de *Alcancía* (1982 los dos primeros y póstumamente, en 1988, el tercero).

Por último, y para cerrar este apartado de subgéneros en prosa, citaremos la traducción literaria, campo en el que también trabajaron algunos poetas del 27, tanto a la hora de traducir poesía como prosa, dando así a conocer en nuestro país a importantes autores extranjeros. Pedro Salinas tradujo del francés la magna obra narrativa de Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*. Jorge Guillén hizo lo mismo con el largo poema del francés Paul Valéry titulado *El cementerio marino*. A Dámaso Alonso se le debe la primera versión en español del *Retrato de un artista adolescente*, del irlandés James Joyce. Luis Cernuda tradujo a diversos poetas clásicos y románticos ingleses y alemanes, como Hölderin (*Poesías*) y Shakespeare (*Troilo y Crésida*). Y Manuel Altolaguirre fue autor de diversas versiones al español de poetas románticos ingleses. Entre las mujeres del 27 citemos, por ejemplo, la labor en este terreno de Ernestina de Champourcín, quien tradujo, entre otras obras, *El dios escorpión* —tres novelas cortas de William Golding—; la antología *Obra escogida*, de Emily Dickinson; o *Cuentos*, de Edgar Allan Poe.

EL TEATRO, UNA DEDICACIÓN NO TAN MENOR

Los poetas del 27, al menos algunos, también cultivaron el teatro con más o menos intensidad y carácter puntual. De Luis Cernuda citamos su única obra, *La familia interrumpida*, intrigante historia sobre secretos familiares, la paternidad, el exilio y la búsqueda del propio camino. Manuel Altolaguirre también escribió algunas obras de teatro, así como guiones cinematográficos. De hecho, como ya hemos comentado antes, falleció en un accidente de tráfico en 1959 cuando volvía a Madrid del Festival de Cine de San Sebastián, donde presentó fuera de concurso la película *El cantar de los cantares*, basada en la obra de fray Luis de León, de la que fue guionista y director. Pedro Salinas practicó el género dramático con cierta asiduidad después de la Guerra Civil. Escribió obras largas: *Judit y el tirano* y *El director*, y doce piezas en un acto: *La fuente del arcángel*, *La cabeza de Medusa*, *La estratosfera*, *La isla del tesoro*, *El chantajista*, *El parecido*, *La bella durmiente*, *El precio*, *Ella y sus fuentes*, *Caín o una gloria científica*, *Sobre seguro* y *Los santos*.



Lorca escribió *Yerma* pensando en Margarita Xirgu y así fue. Se estrenó en el teatro Español de Madrid, el 29 de diciembre de 1934. Se representó más de cien veces esa temporada. En la foto, Lorca, Margarita Xirgu y Rivas sheriff el día del estreno.

No obstante, fueron Lorca y Alberti los miembros del 27 que dedicaron más empeño y esfuerzo al género, como veremos a continuación, y también fueron reconocidos por ello.

Lorca escribió obras teatrales desde su juventud hasta el final de su vida. En todas ellas intentó llevar a los textos sus anhelos de renovación del teatro español. Su obra inicial, *El maleficio de la mariposa*, representada sin éxito en 1920, sigue las pautas del teatro simbolista y supone la búsqueda de un nuevo lenguaje directamente emparentado con su poesía lírica. Igualmente, *Mariana Pineda* (1927) —reivindicación de la heroína granadina ejecutada en 1831 por haber bordado la bandera liberal—, aunque próxima a los esquemas del entonces dominante teatro en verso modernista, también se aparta del modelo tanto por su mayor aliento poético como por el tema, ya que, frente a la ideología conservadora del drama histórico modernista, la figura de la Mariana Pineda lorquiana tenía una clara significación progresista al ser representada en plena dictadura de Primo de Rivera.

Lorca acabó por separarse de los moldes tradicionales dominantes con su teatro de marionetas. A este teatro de títeres pertenecen dos piezas: *Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita* (1925) y el *Retablillo de don Cristóbal* (1931). Las dos farsas guiñolescas condenan, desde su aparente ingenuidad o a través del descaro y la desvergüenza populares, la figura de la autoridad.

Este teatro de marionetas influyó en otras obras del granadino, denominadas «farsas para personas», en las que los personajes adoptan rasgos de los muñecos, y entre las que se encuentran *La zapatera prodigiosa* (estrenada en 1930, aunque escrita antes y revisada luego en diversas fechas posteriores) y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (concluida en 1928, no fue representada hasta 1933). En ambas, Lorca abordó el conocido tema literario del viejo y la niña (la desigualdad de edad en el matrimonio). Si la primera acaba en final feliz, pese a su subtítulo de *farsa violenta*, la segunda, subtitulada *aleluya erótica*, termina con un desenlace trágico que liquida el ambiente general artificioso de la farsa dieciochesca en el que se desarrolla la pieza.



Estatua de Federico García Lorca situada en la plaza de Santa Ana de Madrid, frente a la fachada del Teatro Español, lugar en donde estrenó alguna de sus obras.

Durante los años treinta, el deseo de continua experimentación del Lorca dramaturgo lo condujo por dos caminos distintos: el teatro vanguardista y el teatro tradicional, cuyos moldes dramáticos posibilitaron su representación en la escena del momento.

En el teatro vanguardista se incluyen *El público* (1939), *Así que pasen cinco años* (1931) y *Comedia sin título* (1935). El público es una obra hermética y difícil, pero que hoy es considerada como una de las cumbres del teatro lorquiano. Desarrolla un doble problema: el individual del amor homosexual y el social del teatro convencional, teatro que debe ser destruido y sustituido por otro más auténtico. La pieza revela que todos los planos de la existencia son ficticios y tanto más falsos cuanto más evidentes o superficiales. *Así que pasen cinco años* reitera algunos de los temas característicos de Lorca, desde una estética surrealista: la frustración íntima, el amor, la guerra, la amargura existencial. *Comedia sin título* plantea la necesidad de un teatro revolucionario, que no es sino la necesidad de la revolución individual y social. En esta obra Lorca expresa su esperanza en la resurrección del teatro de la mano de los grandes cambios sociales que se avecinaban y que lo convertirían entonces en medio educativo que liberaría de la ignorancia y descubriría la verdad a cuantos viven sin comprender lo que pasa.

Además de este teatro irrepresentable, nuestro autor inició otra corriente teatral de gran éxito comercial: *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934), *Doña Rosita la soltera*

o el lenguaje de las flores (1935) y *La casa de Bernarda Alba* (1936). Todas ellas tienen en común el protagonismo de las mujeres, cuya situación de marginación social es tema común de las cuatro. En ellas, Lorca aprovechó el modelo del teatro rural modernista de Eduardo Marquina y algunos elementos del drama rural propios del teatro de Benavente. Insistía en renovar el teatro convencional mediante la descomposición de los perfiles del espacio y del tiempo dramáticos o con un diferente diseño de los personajes. Lorca se integró con estas obras dentro de la literatura republicana comprometida. De hecho, Lorca dirigía por entonces La Barraca y frecuentaba en el Madrid de la época a los intelectuales comprometidos.

Bodas de sangre y *Yerma* son dos tragedias del más puro aire clásico, en las que Lorca mezcló la prosa y el verso, utiliza coros como en la tragedia griega para comentar la acción, maneja elementos simbólicos y alegóricos que les dan cierta trascendencia mítica y emplea con maestría diversos recursos para alcanzar una intensidad dramática inusitada. Si en *Bodas de sangre* reaparecen temas bien conocidos en Lorca (el amor, la violencia, la muerte, las normas sociales, etc.), *Yerma* aborda otros temas más lorquianos: la esterilidad, el anhelo de realización que choca con la moral tradicional, la opresión de la mujer, etcétera.



La casa de Bernarda Alba, en una de sus puestas en escena. En este caso, bajo la dirección del Manuel Carcedo Sama en el Teatro Karpas, una pequeña sala de teatro de Madrid.

Doña Rosita la soltera es un drama urbano, también en prosa y verso, que trata de las señoritas solteras de provincias condenadas a esperar inútilmente el amor en un medio burgués mediocre que ahoga sus deseos de felicidad.

La casa de Bernarda Alba es otra de las cumbres del arte dramático de García Lorca. Prescindió por completo del verso con la intención de componer una obra desprovista de todo elemento retórico accesorio. El realismo argumental y la sobriedad escenográfica no impiden la presencia de elementos simbólicos (el agua, el calor, el blanco y el negro, el trigo, el caballo). Pero la obra es, sobre todo, una reflexión sobre el poder, sobre cómo se interiorizan los mecanismos de poder en la vida privada. En este sentido, es precisamente una mujer, Bernarda, quien de modo autoritario asume e impone por la fuerza todo un código de conducta represivo a unas hijas que, a excepción de la menor, aceptan esas reglas que su madre ha recibido de la tradición heredada y que ellas estarían dispuestas a perpetuar sin fin. La hija menor, Adela, con su extraordinaria vitalidad, es un personaje protagonista típico de Lorca casi desde sus primeros poemas, un ser complejo y rebelde, en la más pura tradición romántica. Otra de las hermanas, Martirio, desempeña en el drama el papel de antagonista de Adela: frustrada amorosamente al haber impedido su madre por razones clasistas un noviazgo anterior, comparte pasión con su hermana menor por el mismo hombre. La Poncia representa el contrapunto popular tanto en lenguaje como en actitudes, al tiempo que encarna explícitamente el odio de clase social con su profundo rencor hacia la señora. Un personaje solo aparentemente secundario es el de la abuela, María Josefa, quien, desde su locura y desde una senilidad que la devuelve a la inocencia de la infancia, representa el anhelo de libertad por encima de toda norma y de todo código. En cuanto al estilo y el lenguaje de *La casa de Bernarda Alba* cabe decir que, pese a su aparente sencillez, están sabiamente elaborados.

Leamos el siguiente fragmento del final del drama. Se trata de una escena culminante, en la que las dos hermanas enamoradas del mismo hombre se enfrentan, lo que precipita los acontecimientos hasta llegar al desenlace trágico con que finaliza la obra. Se puede observar también la fuerza incontenible de la pasión que domina a ambas mujeres, que se opone abiertamente a las normas morales establecidas, así como los elementos líricos frecuentes en otras obras teatrales de Lorca:

> (Martirio cierra la puerta por donde ha salido María Josefa y se dirige a la puerta del corral. Allí vacila, pero avanza dos pasos más.)
>
> MARTIRIO: (En voz baja.) Adela. (Pausa. Avanza hasta la misma puerta. En voz alta.) ¡Adela!
>
> (Aparece Adela. Viene un poco despeinada.)

ADELA: ¿Por qué me buscas?

MARTIRIO: ¡Deja a ese hombre!

ADELA: ¿Quién eres tú para decírmelo?

MARTIRIO: No es ese el sitio de una mujer honrada.

ADELA: ¡Con qué ganas te has quedado de ocuparlo!

MARTIRIO: (En voz alta.) Ha llegado el momento de que yo hable. Esto no puede seguir así.

ADELA: Esto no es más que el comienzo. He tenido fuerza para adelantarme. El brío y el mérito que tú no tienes. He visto la muerte debajo de estos techos y he salido a buscar lo que era mío, lo que me pertenecía.

MARTIRIO: Ese hombre sin alma vino por otra. Tú te has atravesado.

ADELA: Vino por el dinero, pero sus ojos los puso siempre en mí.

MARTIRIO: Yo no permitiré que lo arrebates. Él se casará con Angustias.

ADELA: Sabes mejor que yo que no la quiere.

MARTIRIO: Lo sé.

ADELA: Sabes, porque lo has visto, que me quiere a mí.

MARTIRIO: (Desesperada.) Sí.

ADELA: (Acercándose.) Me quiere a mí, me quiere a mí.

MARTIRIO: Clávame un cuchillo si es tu gusto, pero no me lo digas más.

ADELA: Por eso procuras que no vaya con él. No te importa que abrace a la que no quiere. A mí, tampoco. Ya puede estar cien años con Angustias. Pero que me abrace a mí se te hace terrible, porque tú lo quieres también, ¡lo quieres!

MARTIRIO: (Dramática.) ¡Sí! Déjame decirlo con la cabeza fuera de los embozos. ¡Sí! Déjame que el pecho se me rompa como una granada de amargura. ¡Le quiero!

ADELA: (En un arranque, y abrazándola.) Martirio, Martirio, yo no tengo la culpa.

MARTIRIO: ¡No me abraces! No quieras ablandar mis ojos. Mi sangre ya no es la tuya, y aunque quisiera verte como hermana no te miro ya más que como mujer. (La rechaza.)

ADELA: Aquí no hay ningún remedio. La que tenga que ahogarse que se ahogue. Pepe el Romano es mío. Él me lleva a los juncos de la orilla.

MARTIRIO: ¡No será!

ADELA: Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca. Seré lo que él quiera que sea. Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por los que dicen que son decentes, y me pondré delante de todos la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado.

MARTIRIO: ¡Calla!

Adela: Sí, sí. (En voz baja.) Vamos a dormir, vamos A dejar que se case con Angustias. Ya no me importa. Pero yo me iré a una casita sola donde él me verá cuando quiera, cuando le venga en gana.

MARTIRIO: Eso no pasará mientras yo tenga una gota de sangre en el cuerpo.

ADELA: No a ti, que eres débil: a un caballo encabritado soy capaz de poner de rodillas con la fuerza de mi dedo meñique.

MARTIRIO: No levantes esa voz que me irrita. Tengo el corazón lleno de una fuerza tan mala, que sin quererlo yo, a mí misma me ahoga.

ADELA: Nos enseñan a querer a las hermanas. Dios me ha debido dejar sola, en medio de la oscuridad, porque te veo como si no te hubiera visto nunca.

No fue Alberti un dramaturgo ocasional, como decimos. Tras diversos escarceos dramáticos anteriores, Alberti estrenó a principios de 1931 su primera obra teatral, titulada *El hombre deshabitado*. En ella desarrolla en prosa, aunque con evidentes huellas de la canción popular y de Gil Vicente, una especie de auto sacramental —«auto sin sacramento» lo llama su autor— en el que el hombre, perdido el consuelo de Dios, se descubre como una desesperación o una pasión inútil. Con ecos surrealistas, esta obra, próxima aún al inquietante mundo de su poemario de tintes surrealistas *Sobre los ángeles*, se colma de una fuerte dimensión existencial al situar al hombre, tras haber perdido el consuelo de la religión, ante su miserable y a la vez grandiosa condición humana. Veamos la acotación con la que comienza la obra y que sirve para mostrar la decoración en que se desarrolla el comienzo de la obra. En dicho fragmento se describe el espacio urbano en forma de caos en el que se va a representar el prólogo del auto y en él se advierten ecos de versos e imágenes de algunos poemas del libro citado, con el que el poeta expresó su desconcierto vital:

> Decoración: En el centro de la escena, y en primer término, la gran boca cerrada de una alcantarilla. A su derecha, y al borde, clavados en la tierra, tres hierros retorcidos, unidos por un cordel. (El más próximo a la alcantarilla tendrá atado en la punta un trapajo blanquecino). Sobre un montón de ladrillos, y en medio del triángulo que forman estos tres hierros, farolillo rojo de luz parpadeante. Al lado izquierdo de la escena, sobre una plancha de acero con ruedas, un gran cono de carbón. Y al derecho, sobre una tabla, una gran pirámide de cal. Ambos montones, clavados de palas. Esparcidos por distintos lugares, cinco toneles, polvorientos, y piquetas, martillos, cubos, sacos, pedazos de raíles, etc. en penúltimo término, haciendo bocacalle, dos vallas: una de latones mohosos y otra de maderas destrozadas. Contra el fondo negro, un poste medio tumbado, de luz eléctrica del que pende un largo cable roto.

En esa escenografía de ciudad derribada, de mundo antes de la ordenación del Génesis, aparece el símbolo característico de la divinidad (el triángulo) con esos tres hierros retorcidos y unidos por un tosco cordel (la Trinidad). El trapajo blancuzco que pende de uno de ellos puede entenderse como un degradado icono simbólico de la paloma que, en medio del «triángulo divino» representa el Espíritu Santo.

Su segundo estreno fue *Fermín Galán* (1931), exaltación del militar republicano fusilado en 1930. Durante la República y la Guerra Civil, de forma paralela a su poesía social, escribe un teatro de urgencia al servicio de la causa política republicana (*Dos farsas revolucionarias*, *Bazar de la providencia* y *Farsa de los Reyes Magos*, en 1934). También en 1938 estrenó la *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos*, y una versión de la *Numancia* cervantina. Ya fuera de España presentó *De un momento a otro* (1939), obra desigual y de fuerte componente autobiográfico, pero en la que hay algunas escenas dramáticas muy valiosas.

Posteriormente escribió *El trébol florido* (1940), de sabor popular y con abundantes elementos líricos. En 1944 estrenó en Buenos Aires con Margarita Xirgu *El adefesio*, que de forma muy personal descubre, como Lorca en *La casa de Bernarda Alba*, el mundo de superstición y represión de una familia andaluza. Es una obra en la que no faltan ciertos toques esperpénticos. *La gallarda* (1945) es una pieza escrita en verso, de intenso lirismo, en la que, como en su poesía de aquel momento, es transparente la nostalgia y el dolor por la España lejana.



Escena del auto sacramental *El hombre deshabitado*, de Rafael Alberti. Montaje realizado en 1988, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, hoy teatro Fernán Gómez.

Finalmente, es relevante en su producción dramática *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956). Se recrea en ella la operación de traslado de los cuadros a los sótanos del museo —en la que participaron el propio poeta y María Teresa León— durante noviembre de 1936 para protegerlos de los bombardeos de la aviación franquista. En la obra se mezclan alegóricamente personajes de la guerra de

1936 con otros que defendían el Madrid de 1808 de las tropas francesas. Se utilizaron en esta pieza desde procedimientos del esperpento de Valle-Inclán hasta técnicas teatrales, como la proyección cinematográfica de las pinturas y dibujos, inspirados en las concepciones dramáticas de Bertolt Brecht. Por otro lado, el tema pictórico del drama, denominado por su propio autor como «aguafuerte», empapa el diseño de los personajes, que revelan en su configuración los trazos de los cuadros de un Goya o de un Tiziano.

ALEJANDRO CASONA: HOMENAJE A LA OTRA GENERACIÓN DEL 27

Es justo valorar la obra de otros escritores que, si bien no son incluidos canónicamente dentro de la llamada generación del 27, también vivieron los mismos tiempos, las mismas inquietudes y contribuyeron a engrandecer el panorama literario y cultura de la época. Es el caso de Alejandro Casona (1903-1965), seudónimo de Alejandro Rodríguez Álvarez, quien fue un conocido dramaturgo durante los años de la República. Ya antes había compuesto *Otra vez el diablo* (1927, pero estrenada en 1935) y *El crimen de lord Arturo* (1929), adaptación de un cuento de Oscar Wilde. También escribió algunas piezas cortas para su grupo teatral de las Misiones Pedagógicas. Se consagró como dramaturgo al recibir el Premio Lope de Vega por *La sirena varada* (1934). Obra lírica y simbolista, escenifica el conflicto entre realidad y fantasía. Gran éxito obtuvo con el estreno de su siguiente obra, titulada *Nuestra Natacha* (1936), en la que criticaba la pedagogía autoritaria vigente en los reformatorios de la época y proponía una educación basada en la confianza, la comprensión, el respeto a la libertad, el amor y la tolerancia, ideales característicos de la política cultura republicana.

Al estallar la Guerra Civil, Casona se marchó de España y en el exilio escribió otra veintena de obras dramáticas. Entre ellas, destacan *Prohibido suicidarse en primavera*, estrenada en México en 1937, *La dama del alba* (1944), *La barca sin pescador* (1945), *La molinera de Arcos* (1947) y *Los árboles mueren de pie* (1949), todas estrenadas en Buenos Aires, donde residió el escritor durante más de veinte años. En estas obras siguen apreciándose los mismos rasgos que en las de antes de la Guerra Civil: lirismo, simbolismo, lenguaje poético, cierta propensión al melodrama, conflicto entre realidad y fantasía, etc. Es también evidente la intención didáctica en estos dramas de Casona, quien desarrolló propiamente en ellos su vocación de pedagogo, como hijo de maestros y maestro él mismo, educado en la pedagogía de la Institución Libre de Enseñanza.



Según José Monleón, en su estudio *Treinta años de teatro de la derecha*, el teatro de Alejandro Casona (1903-1965) se encuentra emparentado con el teatro poético surgido del modernismo de Rubén Darío y su obra guarda cierto paralelismo con la de Federico García Lorca, si bien su poética tiene el regusto amargo de la supervivencia.

La prosa de ficción no fue, precisamente, el punto fuerte de los poetas del 27. Tan solo algunos de ellos, como Pedro Salinas, se interesaron por el género. Este fue autor de dos libros de relatos breves, *Víspera del gozo* (1926) y *El desnudo impecable* (1951), y de una novela, *La bomba increíble* (1950), en la que llevó a cabo una apasionada defensa de los valores eternos de la humanidad y en la que mostraba su preocupación por una posible hecatombe nuclear, tema que obsesionó al poeta desde el lanzamiento por los norteamericanos de la bomba atómica sobre Hiroshima, en 1945. Salinas planteaba un dilema un tanto paradójico, al proyectar en ella el horrendo exotismo que le producía el materialismo estadounidense y su preocupación por el futuro de las sociedades occidentales. La obra es en sí un experimento sin personajes principales, tramas definidas —más allá de la mera bomba— y, no obstante, claramente narrativa y con hermosos momentos líricos, como era de esperar.



La bomba increíble, novela de Pedro Salinas, fue originalmente definida por su autor como una «fabulación». Presenta un drama alegórico que, aunque no exento de sentido del humor y paradojas, plantea una aguda reflexión sobre un mundo posible en medio de la Guerra Fría y el terror atómico.

En cuanto a las mujeres del 27, María Teresa León, Ernestina de Champourcín y Rosa Chacel mostraron más dedicación a la narrativa. La primera fue autora de diversos volúmenes de relatos, entre ellos el volumen *Cuentos de la España actual* (1937); Ernestina de Champourcín escribió la novela *La casa de enfrente*, de corte vanguardista; pero fue Rosa Chacel la novelista más representativa de la generación. Su primera novela, *Estación. Ida y vuelta* (1930), de carácter experimental, se sustenta en un monólogo introspectivo de la escritora vallisoletana. Su acción es mínima, se le concede gran importancia al lenguaje metafórico y muestra un tono ensayístico e intelectual. Rosa Chacel escribió gran parte de su obra en el exilio, pero, a diferencia de otros trasterrados, no hay en su literatura ni el compromiso político ni el tono dolorido y angustiado del destierro, sino que sus libros continúan el proceso de indagación intelectual en ambientes y psicologías de personajes característico de quien, desde su juventud, fue fiel seguidora de las ideas orteguianas. Así, puede advertirse cierto carácter ensayístico también en su novela *Memorias de Leticia Valle* (1945), sobre el despertar erótico de una adolescente. Novela aún más intelectual es *La sinrazón* (1960). Su interés por el recuerdo y la memoria está presente en la trilogía novelesca de corte autobiográfico integrada por *Barrio de Maravillas* (1976), *Acrópolis* (1984) y *Ciencias Naturales* (1988). La autoexigencia intelectual y literaria de Rosa Chacel dio como resultado una prosa muy elaborada y un exquisito cuidado en la construcción de sus textos, cuya base estructural suele ser la división en secuencias del discurso narrativo, con frecuentes elipsis que, a veces, proporcionan un cierto carácter cinematográfico al relato.

Como en los demás géneros, otros autores que bien pudieron engrosar también la lista de la generación del 27 formaron parte del panorama de la narrativa, tanto antes como después de la Guerra Civil: Ramón Gómez de la Serna, Corpus Barga, Max Aub, Francisco Ayala, Ramón J. Sender, etc. El género se desarrolló, en principio, en torno a dos vertientes fundamentales: intelectual y popular. En años posteriores, derivó hacia la experimentación y el compromiso social.

La pintura y el cine en la generación del 27

Además de la literatura, los miembros de la generación del 27 no eran ajenos a otras manifestaciones artísticas del momento. Nos centraremos ahora en dos de estos campos del arte, cada uno de ellos por motivos diferentes: al del cine, por la modernidad que supuso tal invento, modernidad a la que siempre estaban atentos estos autores; y a la pintura, por su relación con las vanguardias, por la coexistencia de este arte con la literatura en los libros y revistas y por la atracción que por las formas y el color manifestaron poetas como Lorca —con sus conocidos dibujos— y Alberti, por su también conocida primera afición por la pintura.

Las artes plásticas sufrieron una renovación gracias a las aportaciones de las vanguardias, que supusieron una radical ruptura de las figuras con escuelas como el cubismo. Estas y otras iniciativas pudieron influir en una nueva concepción de la imagen poética o en la disposición gráfica del poema que propugnaba el ultraísmo o que hemos visto en los caligramas. No hemos de olvidar tampoco la íntima conexión de estas artes plásticas y la literatura en nuestras mujeres del 27, a las que hemos dedicado el capítulo 5. Además de compartir amistad entre ellas y con los poetas del 27, y hasta romances, como es el caso de Maruja Mallo y Alberti o Concha Méndez y Luis Buñuel, algunas cultivaban ambas manifestaciones artísticas, como ocurre con Margarita Gil Roësset.



Dalí, Buñuel y Lorca fueron tres genios de la pintura, el cine y la literatura, respectivamente, que convivieron juntos. En la foto, los tres artistas junto a José Moreno Villa y José Antonio Rubio Sacristán (segundo y quinto por la izquierda, respectivamente).

Por su parte, el arte cinematográfico logró enseguida una notable madurez estética de la mano de directores como el norteamericano David W. Griffith, el soviético Serguéi M. Eisenstein y los expresionistas alemanes Murnau y Lang. Destacados artistas cómicos como Charles Chaplin, Buster Keaton y Harold Lloyd alcanzaron notable éxito popular. La llegada del cine sonoro en 1927 incrementó sus posibilidades expresivas y posibilitó el desarrollo industrial de diversos géneros cinematográficos: el cine del Oeste, el musical, el de gánsteres, la comedia, etcétera.

Como elemento que resume o aglutina estas tres artes en nuestros escritores —la literatura, el cine y la pintura— podemos aludir de nuevo a la Residencia de Estudiantes, en donde, antes de la Guerra Civil, nos encontramos con tres personajes y amigos entre ellos que serían grandes figuras representativas de estas tres manifestaciones culturales: Federico García Lorca en la literatura, Luis Buñuel en el cine y Salvador Dalí en la pintura.

La amplitud del epígrafe que encabeza este capítulo nos obliga a limitar nuestra exposición a la influencia de estas artes en los textos de nuestros poetasy a dejar la puerta abierta a nuestra imaginación para recrear la estética de unos años tan luminosos como apasionantes, tal y como los vemos reflejados en obras cinematográficas clásicas y en cuadros e ilustraciones que recrean toda una época, heredera de la Belle Époque, reflejo de los nuevos tiempos a los que aludíamos en el primer capítulo, y que comenzaron con los años veinte del siglo pasado.

El nuevo arte plástico planteaba la emoción a través de las formas y de los volúmenes en reacción formal contra el colorismo a ultranza del impresionismo, donde el elemento esencial y la única preocupación del artista eran el color y la luz. La naturaleza fue reducida a tonos y colores y la forma fue olvidada. Se prescindía de la representación, aunque no se descarte que haya casos en los que las formas naturales ofrecieran en determinados detalles peripecias afortunadas. Ese arte nuevo no dice que no pueda o deba utilizarse la representación en la medida necesaria.



Retrato de María Teresa, de Pablo Picasso en el Museo Picasso, de París. Pintura cubista del pintor malagüeño en la que, como en otros cuadros dedicados a Marie Thérèse Walter (con quien tuvo a su hija Maya en 1935), predomina la armonía de líneas, el trazo curvilíneo y cierto erotismo más o menos patente.

Y para tal fin se inventó el cubismo, que emplea la representación como alusión y como metáfora, de modo que convierte el arte en abstracción y, según quienes lo critican, en un frío juego intelectual, no sensitivo. No obstante, para sus defensores, el cubismo fue la mayor aventura de la historia del arte: comenzó por deformar hasta llegar a la forma. Constituía una técnica distinta y una nueva forma de ver la realidad. Guillermo de Torre, en *La aventura estética de nuestra edad*, relacionó dicho movimiento pictórico con los poemas de Apollinaire, con Ramón Gómez de la Serna, con el futurismo y el dadaísmo, corrientes vanguardistas estas últimas que también influyeron en la poesía de aquellos años. También consideraba esta técnica pictórica «poesía del intelecto, no de los sentidos [...]. Poesía conceptual elaborada por el entendimiento cuyas formas plásticas no deben apenas nada a la realidad exterior y nacen puras de una realidad interna».

En definitiva, tanto el cubismo como otras formas pictóricas basadas en la abstracción no hacen otra cosa que plantear un arte no representativo mostrando puramente el hecho pictórico de manera integral y desposeído de estorbos, una pintura hecha mediante elementos pictóricos puros como las formas y los colores abstractos, es decir, la pintura pura. Y, para ello, se echa mano también del surrealismo, cuyas características esenciales ya conocemos.

Pues bien, en el ámbito lírico, esta concepción artística fue la que defendió la poesía pura mediante la eliminación de elementos innecesarios como las anécdotas, la métrica tradicional o la intención moralizante. El artífice de este tipo de poesía en España fue Juan Ramón Jiménez, con títulos como *Eternidades* (1918), *Piedra y cielo* (1919), *Poesía* y *Belleza* (ambos de 1923), para luego pasar a autores del 27 como Jorge Guillén, considerado el más fiel representante de la poesía pura dentro de los poetas de su generación. Leamos los siguientes versos del poeta de Moguer, pertenecientes al primero de sus libros citados, en donde se observa ese empeño por la depuración y la búsqueda del concepto desprovisto de cualquier «inexactitud» y alejado de todo sentimiento frente a la «intelijencia»:

¡Inteligencia, dame
el nombre exacto de las cosas!
... Que mi palabra sea
la cosa misma,
creada por mi alma nuevamente.
Que por mí vayan todos
los que no las conocen, a las cosas;
que por mí vayan todos
los que las olvidan, a las cosas;
que por mí vayan todos
los mismos que las aman, a las cosas...
¡Inteligencia, dame
el nombre exacto, y tuyo,

y suyo, y mío, de las cosas!.

Tras las reflexiones teóricas del apartado anterior, pasemos a algo más tangible y, en este caso, a la presencia de la pintura en la poesía en un autor como Rafael Alberti. En realidad, Alberti fue pintor antes que poeta y no olvidó nunca esa afición pictórica. En Madrid, sus primeros pasos lo llevaron hacia el Museo del Prado, donde pasó muchas horas contemplando a sus pintores preferidos. Alberti abandonó sus estudios para dedicarse a la pintura. A principios de 1922, realizó una exposición pictórica en el Ateneo madrileño, y por esa época ya había comenzado a escribir versos. Durante sus períodos de reposo en la sierra de Guadarrama motivados por una enfermedad pulmonar se intensificó su dedicación literaria y muy rápidamente destacó como poeta.



Portada de libro de poemas *A la pintura*, de Rafael Alberti.

No es extraño, pues, que el poeta gaditano dedicara alguno de sus poemarios al arte pictórico que tan bien conocía, como así hizo en su volumen *A la pintura. Cantata de la línea y del color* (1948), donde la forma de los poemas se ajusta con virtuosismo a las peculiaridades de los pintores glosados (Valdés Leal, Velázquez, Rubens, Tiziano, Giotto, etc.). El poeta se valió aquí de moldes clásicos como el soneto, al mismo tiempo que de fórmulas absolutamente libres, retahílas, expresiones graciosas o desenfadadas coplas entre lo culto y lo popular. Sus ojos de pintor le permitían hacer alarde de sus conocimientos sobre la materia. A lo largo del libro alternan los poemas en los que recrea técnicas y estilos pictóricos con los que dedica a un pintor que ejemplifica esas técnicas. Veamos uno de los sonetos del libro, titulado «A la divina proporción». En varios de sus versos aparece la anáfora «a ti» para establecer un diálogo con los términos abstractos que a continuación se suceden:

A ti, maravillosa disciplina,
media, extrema razón de la hermosura,
que claramente acata la clausura
viva en la malla de tu ley divina.
A ti, cárcel feliz de la retina,
áurea sección, celeste cuadratura,
misteriosa fontana de mesura
que el Universo armónico origina.

A ti, mar de los sueños, angulares,
flor de las cinco formas regulares,
dodecaedro azul, arco sonoro.

Luces por alas un compás ardiente.
Tu canto es una esfera transparente.
A ti, divina proporción de oro.



Autorretrato en Nueva York (1929-1930). Este dibujo de Lorca es una prueba

de cómo el dibujo y la poesía se complementan en la labor creativa del autor granadino. El tono trágico de su literatura se refleja en esta imagen también.

Asimismo, una vez afincado en Italia, reforzó su amistad con Pablo Picasso, que le inspiró *Los ocho nombres de Picasso*, un texto entre surrealista y popular, lleno de metáforas brillantes y expresiones lúdicas. A «Los ojos de Picasso» pertenecen los siguientes versos:

Siempre es todo ojos.
No te quita los ojos.
Se come las palabras con los ojos.
Es el siete ojos.
Es el cien mil ojos en dos ojos.
El gran mirón
como un botón marrón
y otro botón.
El ojo de la cerradura
por el que se ve la pintura.
El que te abre bien los ojos
cuando te muerde con los ojos.
El ojo de la aguja
que sólo ensarta cuando dibuja.
El que te clava con los ojos
en un abrir y cerrar de ojos.
[...]

Además de a la poesía, Alberti llevó el tema de la pintura al género dramático, también cultivado por él, como sabemos. Se trata de la pieza *Noche de guerra en el Museo del Prado*, ya comentada en el capítulo 6.

Federico García Lorca, quien empezó a pintar en 1923, fue otro de los poetas de la generación en el que descubrimos una faceta pictórica. En sus dibujos se ve también la mezcla de lo popular y las vanguardias. Sus mujeres tristes y payasos infelices contrastan con los dibujos de rostros duplicados, inquietantes, que muestran la influencia de Dalí y la preocupación del poeta por el otro «yo». También están los dibujos de influencia cubista, lo que demuestra su conocimiento de la pintura de la época. No obstante, quizá lo más sorprendente son los dibujos en los que se trata el tema de la sexualidad y el erotismo, de forma cruda y atormentada. En la misma línea se encuentran sus autorretratos, en los que el poeta mostraba sus preocupaciones y tristezas más profundas.

Como apunta Rafael Mínguez en su publicación *Lorca*, el poeta estaba al tanto de las vanguardias artísticas, que ya conocía en 1921. Más adelante, en 1928, escribió una conferencia, que tituló *Sketch de la nueva pintura*, en la que hacía un repaso de los pintores del momento. Expresaba con fina intuición el paso de lo viejo a lo nuevo, del cambio que se ha producido en la forma de entender, de mirar la realidad y la revitalización que esto significa: «La pintura agonizaba. Comienza la reacción y con la reacción se inicia su salvamento y su cambio total de sentido».

El cine, desde sus comienzos, interesó a todas las clases sociales y siempre tuvo una vertiente popular o convencional que, en las primeras décadas del siglo xx, estuvo relacionada con los citados cómicos Chaplin, Keaton, Laurel y Hardy, etc.; y otro lado experimental que, en España, contó con el también mencionado Luis Buñuel (1900-1983), quien hizo uso del subconsciente y lo onírico en obras cinematográficas suyas como la tan conocida *Un perro andaluz*, de 1929.



Un perro andaluz está considerada la película más significativa del cine surrealista. Este cortometraje pretende provocar un impacto moral en el espectador a través de la agresividad de la imagen y la referencia al delirio y al sueño, tanto en las imágenes producidas como en el uso de un tiempo no lineal de las secuencias. La imagen reproduce la famosa secuencia en la que una navaja secciona el ojo de una mujer.

Buñuel, debido al exilio que sufrió, realizó la mayoría de sus películas en México y Francia, y se le ha considerado uno de los máximos representantes del cine español. En sus distintos trabajos se reflejan sus ideas sobre las clases sociales, la religión y la sexualidad. Muchas de sus películas critican a la burguesía y su hipocresía y otros aspectos de una época mentalmente retrasada: las normas religiosas o la represión sexual, por ejemplo. También tiñó su filmografía de un tono pesimista, como lo muestra su obsesión por la muerte.

Su obra más relacionada con los años y el grupo de escritores que nos ocupa es, como hemos dicho, *Un perro andaluz*. Se trata de un cortometraje mudo que Buñuel filmó en Francia, además de escribir su guion, producirlo e interpretarlo. En dicho proyecto participó Salvador Dalí, y pudo llevarlo a cabo gracias a la aportación de veinticinco mil pesetas que hizo la madre de Buñuel. Esta película está considerada la más representativa del cine surrealista y pretendía provocar al espectador con su agresividad: de todos es conocida la famosa escena en la que una navaja secciona el ojo de una mujer. También alude la trama constantemente al delirio y al sueño con unas escenas delirantes y unas secuencias que no siguen un orden cronológico lineal. Parece ser que Federico García Lorca se sintió aludido por el título, algo que el cineasta negó argumentando que era el de un poemario que él tenía escrito desde 1927.

Fue el ensayista, poeta y crítico literario Guillermo de Torre (1900-1971), también muy unido a la generación del 27, uno de los primeros que estableció las conexiones entre cine y literatura. Según explica en el número 33 de la revista *Cosmópolis*, fechado en 1921, «el Cinema es el auténtico escenario de la vida moderna», y argumentaba esta afirmación diciendo que la vida contemporánea debía ser proyectada sobre el plano dinámico de un *film* y no limitarse al plano estático del teatro o del libro. Pensaba también que la velocidad con que el cine cuenta y registra las escenas se encontraba en la novísima literatura.

Por otra parte, y muy en consonancia con la consideración que tenía el arte en la época, como hemos visto, por ejemplo, con la poesía pura o la deshumanización propugnada por Ortega, continuaba opinando que en el cinema no debía mostrarse el sentimentalismo, al igual que estaba sucediendo en parte de la nueva lírica. Del mismo modo que en el cine, decía, «en la nueva poesía propendemos ante todo a la reintegración lírica, separándola de los géneros narrativo y descriptivo y dotando al poema de una corporeidad propia y vida peculiar».

En este sentido, lo visual es el elemento que establece la relación entre poesía y cine, según de Torre.

> El valor visual [...] que las nuevas normas estéticas conceden al poema, por encima del valor auditivo, que antes poseía, en la era de las sonoras orquestaciones retóricas, hoy abolida, se manifiesta paralelamente en el Cinema, donde la concatenación argumental debe hallarse subordinada a la armonía estética de los planos fotográficos.

Y termina diciendo: «Y lo mismo que el poema moderno "es una cabalgata de imágenes que se encabritan", en algunos *films* las imágenes se precipitan enlazadas en rápidas proyecciones, que, por su multiplicidad y celeridad, dan como precipitado óptico bellas metáforas visuales». Lo que desconocemos es la opinión que tendría hoy día nuestro crítico si supiera de los alardes técnicos con que cuenta la cinematografía actual.

También el citado Luis Buñuel aludió en algún momento a esa relación entre el cine y la poesía cuando comparaba el material poético y el fílmico a la hora de hablar del montaje de una película: «Un adjetivo vulgar puede romper la emoción de un verso: así dos metros de más [de celuloide] pueden destruir la emoción de una imagen».

No hay duda, pues, de que el ímpetu creador de los jóvenes artistas sobrepasaba cualquier frontera que pudiera existir entre las distintas manifestaciones culturales de la época, lo que da cuenta, una vez más, de su modernidad y de sus ansias de expresarse con renovadas maneras.

Tal y como refiere Flora Lobato en su artículo «Influencia del cine en la Generación del 27», los poetas del 27 se sintieron fascinados por el mundo de la imagen, pues gracias a ella lograron captar la realidad en un sentido mucho más amplio y descubrir áreas ignotas de ella hasta entonces, lo que revirtió en su creación poética. El cine representaba la renovación, el dinamismo y la modernidad y les ayudó a desarrollar su imaginación. Su aparición supuso uno de los fenómenos más importantes del siglo XX por ser un medio que podía captar y expresar plásticamente el movimiento y la velocidad, algo que no podían captar las artes tradicionales. El cine transformó la concepción de la realidad y el mundo; y la poesía se convirtió en la receptora de ese cambio.

Según C. Brian Morris en su libro *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*, la influencia del cine la encontramos, principalmente, en Alberti, Cernuda y Lorca, pero también en otros poetas de la generación, como Salinas o Aleixandre. Este último reconoció que se aficionó al cine como espectador en edad temprana y fue con el poema «Cinemática», de su libro *Ámbito*, de 1928, con el que homenajeó el séptimo arte:

Venías cerrada, hermética,
a ramalazos de viento
crudo, por calles taradas
a golpe de rachas, seco.
Planos simultáneos —sombras:
abierta, cerrada—. Suelos,
De bocas de frío, el frío.
Se arremolinaba el viento
en torno tuyo, ya a pique
de cercenarte fiel. Cuerpo
diestro. De negro. Ceñida
de cuchillas. Solo, escueto,
el perfil se defendía
rasado por los aceros.

Tubo. Calle cuesta arriba.
Gris de plomo. La hora, el tiempo.
Ojos metidos, profundos,
bajo el arco firme, negro.
Veladores del camino
—ángulos, sombras— siniestros.
Te pasan ángulos —calle,
calle, calle, calle—. Tiemblos.
Asechanzas rasan filos
por ti. Dibujan tu cuerpo
sobre el fondo azul profundo
de ti misma, ya postrero.

Meteoro de negrura.
Tu bulto. Cometa. Lienzos
de pared limitan cauces
hacia noche abiertos.
Cortas luces, cortas agrios,
paredones de misterio,
haces camino escapada
de la tarde, frío el gesto,
contra cruces, contra luces,
amenazada de acero,
de viento. Pasión de noche
enciende, farol del pecho,
el corazón, y derribas
sed de negror y silencios.

Asimismo, las distintas perspectivas que Aleixandre ofrece de un mismo objeto en sus poemas de *La destrucción o el amor*, como si se tratara de las distintas posibilidades de enfoque con que cuenta la cámara cinematográfica, también recuerdan a esta novedosa forma de expresión.

La influencia del cine en Salinas no fue tan profunda como en Aleixandre. Entre sus poemas con alusiones al nuevo medio de expresión está «Cinematógrafo» y «Far West», incluidos en *Seguro azar* (1929). En este último vemos una figura femenina, Mabel, cabalgando a través del viento:

¡Qué viento a ocho mil kilómetros!
¿No ves cómo vuela todo?
¿No ves los cabellos sueltos

de Mabel, la caballista
que entorna los ojos limpios
ella, viento, contra viento?
¿No ves
la cortina estremecida,
ese papel revolado
y la soledad frustrada
entre ella y tú por el viento?

Sí, lo veo.
Y nada más que lo veo.
Ese viento
está al otro lado, está
en una tarde distante
de tierras que no pisé.
Agitando está unos ramos
sin dónde,
está besando unos labios
sin quién.
No es ya viento, es el retrato
de un viento que se murió
sin que yo le conociera,
y está enterrado en el ancho
cementerio de los aires
viejos, de los aires muertos.

Sí le veo, sin sentirle.
Está allí, en el mundo suyo,
viento de cine, ese viento.

Hace este poeta otros guiños cuando se refiere a actores como Charles Chaplin.

Alberti dedicará el volumen *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929) a homenajear a diversos artistas del cine mudo, algunos de ellos ya citados (Charlot, Buster Keaton, Harold Lloyd, Harry Langdom, etc.). Es un libro que se encuentra dentro de la órbita vanguardista y, de hecho, al leer el poema «Cita triste de Charlot», dedicado a Fernando Villalón, observamos que muchas de las imágenes que empleó están en la línea del mundo absurdo que describe y podrían relacionarse con el ultraísmo:

Mi corbata, mis guantes,
Mis guantes, mi corbata.

La mariposa ignora la muerte de los sastres
la derrota del mar por los escaparates.
Mi edad, señores, 900.000 años. ¡Oh!

Era yo un niño cuando los peces no nadaban,
cuando las ocas no decían misa
ni el caracol embestía al gato.
Juguemos al ratón y al gato, señorita.

Lo más triste, caballero, un reloj:
las 11, las 12, la 1, las 2.

A las tres en punto morirá un transeúnte.
Tú, luna, no te asustes;
tú, luna, de los taxis retrasados,
luna de hollín de los bomberos.

La ciudad está ardiendo por el cielo,
un traje igual al mío se hastía por el campo.
Mi edad, de pronto, 25 años.

Es que nieva, que nieva,
y mi cuerpo se vuelve choza de madera.
Yo te invito al descanso, viento.
Muy tarde es ya para cenar estrellas.

Pero podemos bailar, árbol perdido
Un vals para los lobos,
para el sueño una gallina sin las uñas del zorro.

Se me ha extraviado el bastón.
Es muy triste pensarlo solo por el mundo.
¡Mi bastón!

Mi sombrero, mis puños,
mis guantes, mis zapatos.

El hueso que más duelo, amor mío, no es el reloj:
las 11, las 12, la 1, las 2.

Las 3 en punto.
En la farmacia se evapora un cadáver desnudo.



Fotograma de la película *The Kid*, protagonizada por Charles Chaplin, Charlot, y Jackie Coogan (el niño), película muda de 1921, dirigida también por Chaplin y perteneciente a la comedia dramática. El poema de Alberti «Cita triste de Charlot», encaja con esa imagen melancólica y afligida del personaje.

Este poema, junto a otros, lo leyó Alberti en el intermedio de la sexta sesión del Cineclub Español, celebrado el 4 de mayo de 1929 en el cine Goya de Madrid. En él se recrean las características comunes de los personajes que este cómico había interpretado hasta entonces. Ese absurdo de muchos de los versos, al que nos referíamos antes, puede llegar a desatar la carcajada, pero tras él se esconde el fondo trágico de las bufonadas del cine.

No obstante, ya existían evocaciones cinematográficas en obras anteriores a las citadas, como se puede comprobar con el poema «Verano», de *Marinero en tierra*, en donde se describe el entusiasmo y el asombro que le producía la visión de las películas al aire libre en los veranos de Andalucía. Luego, esa fascinación dio lugar a sentimientos más profundos cuando pudo contemplar la proyección de *El acorazado Potemkin*, en 1932; o cuando acompañó a Luis Buñuel a Extremadura para rodar el documental *Las Hurdes* y poder comprobar el atraso y el abandono de esa región española.

Luis Cernuda se sentía fascinado por el mundo de la pantalla, tal como lo demuestran, por ejemplo, los poemas «Nevada» y «Sombras blancas», del libro *Un río, un amor*, inspirados en los filmes homónimos. Cernuda veía en la expresión cinematográfica una forma de evasión, frente a la frustrada realidad en que se encontraba. Por otra parte, el atractivo de los actores le servía de modelo para seleccionar su vestimenta y complementos personales. En definitiva, todo ello le ayudaba a evadirse de la situación política de España y soñar su propia vida.

Por último, hablemos de la influencia del cine en Federico García Lorca a través de varios elementos de sus obras, inspirados en lo contemplado en las películas: las escenas, la técnica, los actores y las formas de interpretación. El guion cinematográfico que el granadino escribió, titulado *El paseo de Buster Keaton*, muestra su atracción por este actor cómico que no solo fue fuente de inspiración, sino que le sirvió de espejo también en el que se veía reflejada su imagen, pues se identificaba con él, sobre todo en cuanto a las frustraciones que ambos sufrían, producto de las normas sociales.



Joseph Frank «Buster» Keaton (1895-1966) fue un actor, guionista y director

estadounidense de cine mudo cómico. Su rostro inexpresivo le valió el apodo de Cara de piedra, aunque en España fue conocido con el de Cara de palo. En la imagen, fotograma de la película *El maquinista de la general* (1926), protagonizada por este actor.

Por lo que respecta al teatro, la influencia del cine también es constatable. En *La zapatera prodigiosa* hay una escena que el propio Lorca consideraba «casi una escena de cine». El título de *Bodas de sangre* está inspirado en la película italiana *Bodas sangrientas*, estrenada en España en 1927; el personaje de Rosita, de su obra *Doña Rosita la soltera*, fue comparado por el dramaturgo con la actriz italiana Francesca Bertini.

Muchos otros datos podríamos aportar aquí que siguen demostrando la atracción de Lorca por el cine y que podemos rastrear en otras de sus obras dramáticas, como en *El Público* o en el poemario *Poeta en Nueva York*, en donde el doble plano de la naturaleza y de la ciudad en «El rey de Harlem» recuerda la técnica cinematográfica.

Asimismo, el contenido de este poemario, como señala la referida Flora Lobato, recuerda a la visión que Fritz Lang ofrecía de esta ciudad en su película *Metropolis*. En ambas obras se nos muestra un ambiente frío e inhóspito, poblado por dos tipos de seres: los poderosos y los desasistidos.

En conclusión, el cine, al igual que otros movimientos artísticos de la época propiciados por las vanguardias y por el deseo de modernidad ante el estancamiento creativo, sirvieron de acicate a nuestros poetas del 27. De lo expuesto se desprende la estrecha relación que estos tuvieron con el cine y lo que este nuevo medio significó para ellos, tanto en lo personal como en lo creativo.

Los toros y el flamenco, las otras aficiones del 27

Tanto la tauromaquia como el flamenco, dos elementos importantes en la cultura andaluza, estuvieron muy presentes en la generación del 27 y en la lírica de varios de sus autores. El fenómeno, por tanto, fue general y no solo referido a los poetas andaluces de este grupo, sobre todo por lo que respecta a los toros, que no siendo una fiesta específicamente andaluza sí ha tenido históricamente en esta región un mayor predicamento popular. Abundantes libros y textos poéticos de García Lorca, Alberti y Gerardo Diego por ejemplo así lo demuestran. La generación a la que pertenecen estos poetas vio en la fiesta, además de un signo de identidad nacional, una lucha heroica entre el hombre y la naturaleza.

Por otra parte, la expresión musical también cuenta con numerosas referencias que relacionan la generación literaria y artística del 27 con la música y, en concreto, con el flamenco. Así Jorge Guillén reflexionó sobre el hombre como ser armónico; en Manuel Altolaguirre encontramos relaciones entre música y erotismo; Emilio Prados habló del silencio como elemento constitutivo del discurso musical; Gerardo Diego dedicó uno de sus primeros libros, *Nocturnos de Chopin*, a la música y mantuvo una gran amistad con Manuel de Falla, al igual que este con Lorca. Todo ello son ejemplos de lo que decimos y de lo que hablaremos en este capítulo.

Tal y como recoge Jacobo Cortines en su artículo «Tauromaquia y Literatura en la Generación del 27», José Ortega y Gasset afirmó en varias ocasiones que él era el único que de verdad sabía de toros. En el volumen póstumo *La caza y los toros*, publicado por *Revista de Occidente*, en 1960, Ortega esgrimió en defensa de la fiesta de los toros, entre otros argumentos, el que él llamaba de «la razón histórica», es decir, que no se puede entender la vida nacional española durante casi tres siglos sin tener en cuenta la evolución de las corridas de toros. Ortega impuso en este tema su magisterio en la generación del 27, de tal modo que el tema de los toros dejó de ser un estigma para convertirse en un «hecho sorprendente». Libres de prejuicios, los nuevos intelectuales y creadores podían adentrarse en el mundo de los toros, hasta entonces sumido en la marginalidad, extraer de él elementos de gloria y de tragedia y transformarlos en expresión artística.

Por su parte, José Bergamín, siguiendo a su maestro Ortega, definió en su ensayo *El arte de birlibirloque* lo que para él era esta manifestación popular, y que Rosario Cambria, en su libro *Los toros. Tema polémico en el ensayo español del siglo* xx, resume en estos términos:

> Es inteligencia y concentración, pero también es juego y alegría; es imaginación y creación imaginativa, pero es también razón y lógica; es enigmático y a la vez auténtico y verdadero, es perfección artística, pero mezclado con crueldad [...] más allá de los confines del miedo, es un fenómeno inmortal [...] La actividad tauromáquica es un arte, que depende, como todo arte, de la imaginación y la inspiración; sin embargo, más que el azar, la razón constituye su punto de partida y su apoyo.

A esto, sigue diciendo Cortines, habría que añadir que el toreo es geometría. El primero que formuló este axioma, según Ortega en su citado ensayo *La caza y los toros*, fue Zorrilla:

> El diestro es la vertical;
> el toro, la horizontal.

A esta presencia del tema taurino en la poesía del 27 contribuyó también la amistad entre hombres de ambos mundos: el de la literatura y el del toreo. Dicha aproximación surgió cuando José María Cossío introdujo a Ignacio Sánchez Mejías en el círculo literario presentándole a Alberti en el Hotel Palace de Madrid. El poeta recitó al torero algunas composiciones taurinas y congeniaron de inmediato. Luego, Sánchez Mejías invitó a Alberti, Lorca, Bergamín, Gerardo Diego y Dámaso Alonso a Sevilla, con motivo del homenaje a Góngora en el año de la conmemoración de su centenario. No hemos de olvidar que el torero fue también escritor e intelectual de la época, con obras de teatro como *Sin razón; Zaya*, de tema taurino; *Ni más ni menos*; o *Soledad*, y que también pronunció una conferencia sobre toros en la Universidad de Columbia, de Nueva York, en 1929.

FERNANDO VILLALÓN, POETA EXALTADOR DEL MUNDO DE LOS TOROS

Otro de los muchos extraviados en la nómina de los poetas del 27 fue Fernando Villalón, poeta tardío, nacido en Sevilla en 1881 y fallecido en Madrid, en 1930, despreciado, según dicen, por sus amigos de Sevilla tras vender la ganadería y las pocas tierras que le quedaban. Fue el fundador de la revista *Papel de Aleluyas*, impresa en Huelva, y ganadero, entre otras ocupaciones. Parece ser que gastó gran parte de su fortuna queriendo conseguir unos toros con los ojos verdes, mito de la Atlántida. Su poesía está llena de mitos, magias y extrañas creencias que refundieron y confundieron en la vida y en la muerte de este malogrado poeta, al que se le enterró con el atuendo que él dispuso tras morir en una mesa de operaciones: «Ordeno que mi cuerpo una vez muerto sea amortajado con ropa de campo, botas de montar y espuelas».

Según Manuel Halcón, su primo y escritor también —y tal como recoge Daniel Carmona Gómez en su artículo «La poesía taurina en Alberti, Villalón y Gerardo Diego»—, Fernando:

> Conoció mejor que ningún ganadero la historia, las fuentes, los latidos de la vida de aquello que tenía entre manos; y sabía, como poeta, algo que los otros ganaderos no alcanzaban: el porqué todo aquello era hermoso. Sabía sacarse del pecho la emoción que produce la vista de un toro al campo, entre carrizos, mirando al caballo antes que al hombre que va encima.

Autor de tres libros de poesía —*Andalucía la Baja*, (1927); *La Toríada* (1928); y *Romances del 800* (1929)—, fue en *La Toríada* donde reflejó el mundo taurino con más amplitud, aunque también aparece en los otros dos títulos.



Fernando Villalón fue un singular poeta andaluz. Suele ser uno de los olvidados, sin motivo, de la generación del 27.

Fernando, según señala Carmona en su citado artículo, no podía ver el toro como un simple elemento de la fiesta. Para Villalón, esta criatura tenía connotaciones míticas a las que el torero no podía llegar. De hecho, todo el libro es un poema mitológico sobre el animal, que es visto por el poeta como se presenta en los siguientes versos:

> Selvática oración la de los toros
> al Sol, que sus caballos
> huellan ya el borde de la tierra yerta;
> y ocultando a la noche sus tesoros
> —y a sus vasallos huestes de luceros,
> mandando retirar—; a la despierta
> por sus besos Aurora
> en plata viste ahora;
> los valles y riberas
> en neblinas emboza, y la desierta
> marisma riza en brisas mañaneras.

Siguiendo con esa visión mitológica —y de acuerdo también con el citado Carmona y su artículo—, Villalón mantuvo ese enfoque en la recreación que hizo de la cogida de Joselito, famoso torero de la época, en este otro cuarteto:

> La media luna que invertida, trampa
> será a su presa, cual tajante acero,
> blande a diestro y siniestro, con certero
> tajo, cortando el aire en donde campa.

El coso taurino, otro elemento de la fiesta, fue tratado también por Villalón en sus versos. Así, en los que transcribimos a continuación, hizo una descripción realista del ruedo, si bien en el segundo cuarteto compara a los toreros con los antiguos atletas de la Grecia clásica y la veneración que su pueblo sentía por ellos con la que ahora se siente por los toreros:

> Luz hiriente y las voces, las cornetas;
> las banderas liadas por el viento;
> arena y sangre amurallamiento,
> roja la valla que a la res sujetas.
> Y las gradas de piedra, las repletas

de donaire, de gracia, de contento,
que el aire escalan con el juramento,
de un pueblo que venera a sus atletas.

Por último, el poeta sevillano se mostraba partidario de un toro salvaje, no dócil, que luchara de igual a igual con el torero y con el caballo, a tenor de la siguiente exclamación:

¡Oh, padre Gerión, que no vasallos
seamos de los hombres, y caballos!

Gerardo Diego es otro de los pocos poetas que han dedicado un libro de poemas a los toros en su totalidad, *La suerte o la muerte*, la mejor poesía taurina que se haya escrito en España en el siglo xx, según Francisco Javier Díez de Revenga, tanto por su intenso contenido poético como por sus virtudes formales y estructurales. Daniel Carmona también dice de este libro que «era el necesario homenaje que la poesía de Diego debía tributar a un arte, a una fiesta, a un juego de vida o muerte que había gozado de la devoción de nuestro poeta desde los años veinte».

La suerte o la muerte, publicado en 1963, incluye toreros, escenas costumbristas, grandes festejos y las diferentes suertes que configuran la corrida de toros. Describe el ciclo completo de la corrida de toros, que empieza antes de la fiesta con la crianza del toro y que va más allá de la muerte del último toro del festejo, pasando por los sucesivos momentos y protagonistas. «Bautizo y brindis», que incluimos a continuación, es el que abre el volumen:

Ven aquí que te bautice.
Mi mano el agua derrama.
Y la que ayer Berenice
hoy Verónica se llama.
Y ahora que pisas la tierra
donde fue columna el «Guerra»
y ángel de alcorza «Chicuelo»,
vas a ver cómo me ciño
al verso. Por ti, cariño.
Y por ganarme el pan, cielo.

El eje de la obra, tal y como comenta Daniel Carmona en el artículo antes citado, son unas viñetas en las que se nos describe toda la lidia, mezclada con homenajes a figuras del toreo. Hay poemas sobre «Las largas de Rafael el Gallo»; una impresionante «Elegía a Joselito»; una oda dedicada a Juan Belmonte; y un poema titulado «Presencia de Ignacio Sánchez Mejías». La lista de poemas dedicados a figuras del toreo es extensa, pero lo más espectacular para un amante de la fiesta —sigue diciendo Carmona— es cómo el poeta describe todas y cada una de las suertes de la lidia, además de aludir a otros aspectos del espectáculo taurino: se canta al paseíllo de las cuadrillas, al tiro de las mulillas, al pasodoble torero, etc. A diferencia de Fernando Villalón, en Gerardo Diego aparece un «toro poético», como vemos en los siguientes versos que incluye Carmona en su artículo. Como bien dice el crítico, el poeta pedía al toro que le ayudase a realizar su poema del toreo; invocaba al fiero animal, al igual que si se encomendase a las musas o a Dios:

Padre toro, desgarra en mil jirones
las banderas del aire y borbotones,
fulmina y tala, abrasa y carboniza,
revuelve paraísos con avernos,
y encuna este poema de ceniza
y de gloria en la rima de tus cuernos.

Asimismo, describe la cogida con cierto realismo en la siguiente estrofa de «Elegía a Joselito»:

Un lienzo vuelto, una última voz —toro—,
un gesto esquivo, un golpe seco, un grito,
y un arroyo de sangre —arenas de oro—
que se lleva —ay, espuma— a Joselito.

También cuenta el poeta santanderino con composiciones dedicadas a la plaza. Una de ellas, en concreto, a la plaza de Ronda:

Serranía redonda
plaza de Ronda.
Y la luz del toreo
mide su onda.

Así como a su aspecto al final del festejo, con la «Plaza Vacía»:

Plaza de toros, vieja y noble plaza,
desierta al amarillo sol de enero.
Decoro renaciente, árabe traza
circundando una ausencia de toreo.
Yo gusto de asomarme al graderío,
lecho de humanidad torpe y prensada,
que hoy se me ofrece incólume y vacío,
concéntrico diafragma de la nada.



La suerte suprema o suerte de matar, recogida, de algún modo, en el título del poemario de Gerardo Diego, *La suerte o la muerte*.

Por último, también se detiene a mostrar momentos concretos del toreo, como los referidos a determinados pases, entre los que se encuentran «la verónica» o el «pase de pecho»:

Entre un temporal deshecho
la gruesa nave embestía.
Al pasar por el estrecho
la plaza se estremecía.
Tú erguido, firme, derecho,
faro en tu roca vigía,
larga el brazo, álzate al techo,
rompa la espuma bravía.
Y allá va el pase de pecho.

En resumen sobre este libro, y en palabras de Daniel Carmona, Gerardo Diego:

> Consigue mezclar de manera irrepetible lo poético y lo taurino, incluso se podría decir que eleva a la categoría de arte la fiesta de los toros mediante una recreación poética de lirismo, es un pase real pero a la vez adquiere categoría de mito. Realidad y misterio se unen para describir un arte que no es más que eso: la realidad de ponerse delante de un toro y el misterio de por qué un pase natural te pone la carne de gallina. Ese mismo misterio que sobrevuela todas esas composiciones en las que toro y poesía se unen como si de una experiencia mística se trata.

Asimismo, Jacobo Cortines afirma que Gerardo Diego es el autor del 27 que más sistemáticamente trató el tema taurino, desde la óptica del observador orteguiano, pero también «desde la posición del aficionado cabal».

Mucho más breve y sin la cohesión estructural del volumen anterior, aunque igualmente da cuenta de la fidelidad del poeta por la fiesta de los toros, es otro libro titulado *El Cordobés dilucidado y la vuelta del peregrino*, publicado en 1966, y que viene a ser, siguiendo de nuevo a Díez de Revenga, como un apéndice del primero. El poema que da título al libro es una semblanza humorística del famoso torero de Córdoba, que al poeta sorprendió y siempre pareció un tipo humano interesante, pero alejado del tipo de toreo que Gerardo Diego defendía. El concepto del toreo de este diestro, más espectacular que artístico, no coincidía con la idea que tenía Diego, quien prefería el arte a la destreza física. Prefería una «verónica» dibujada en el ruedo antes que veinte «saltos de rana». He aquí un fragmento de ese primer poema del libro:

«El Cordobés»
—¿lo ves?,
¿no lo ves?—
no es lo que es,
es lo que no es.
«El Cordobés» es un estratega
y de tanto como se entrega
y se arrima
las balas le pasan por encima.
«El Cordobés»
es el toreo al revés
y es el mechón de través
y la muleta rabieta veleta
pero sujeta
—derecha, izquierda— a la escondida rima
que de eco en eco canta y se aproxima.
«El Cordobés»
es el bordón reñido con la prima
y la mecánica muñeca
que tuerce y quiebra la embestida seca.

Alberti tocó el motivo taurino en alguna composición anterior incluso a *Marinero en tierra*, como es el caso de «Novillada». Luego, a lo largo de su trayectoria, recurrió con frecuencia a este tema a pesar de que solo tiene un libro dedicado a la fiesta, *Verte y no verte*. Como poeta del 27, mantuvo relación con Ignacio Sánchez Mejías y conoció a Joselito, al que dedicó el libro antes citado y que recordó en el exilio.

El toro para Alberti simbolizaba la fuerza de España, el todo del pueblo, el que no será doblegado en las fábricas ni en las minas, como refiere en estos versos:

No hay ruedo, para él no hay plaza,
barreras que lo limiten,
hierros que le pongan trabas.
El toro seco del campo,
el de metal de las fábricas,
el de carbón de las minas,



José Gómez Ortega, *Joselito* (1895-1920) fue un famoso matador de toros que tuvo la trágica fortuna de morir en el ruedo una tarde de mayo en la plaza de toros de Talavera de la Reina con tan solo 25 años. Gracias a su cuñado, Ignacio Sánchez Mejías, Alberti compuso unos versos en su memoria.

Como otros poetas de su generación, también dedicó sus versos a llorar la muerte de las grandes figuras del toreo de la época. Así lo hace en el poema «Joselito en su gloria», escrito en redondillas, e incluido en *El alba del alhelí* (1927):

Llora, Giraldilla mora,
lágrimas en tu pañuelo.
Mira cómo sube al cielo
la gracia toreadora.

Niño de amaranto y oro,
cómo llora tu cuadrilla
y cómo llora Sevilla,
despidiéndote del toro.

Tu río, de tanta pena,
deshoja sus olivares
y riega los azahares
de su frente, por la arena.

—Dile adiós, torero mío,
dile adiós a mis veleros
y adiós a mis marineros,
que ya no quiero ser río.

Cuatro arcángeles bajaban
y, abriendo surcos de flores,
al rey de los matadores
en hombros se lo llevaban.

—Virgen de la Macarena,
mírame tú, cómo vengo,
tan si sangre que ya tengo
blanca mi color morena.

Mírame así, chorreado
de un borbotón de rubíes
que ciñe de carmesíes
rosas mi talle quebrado.

Ciérrame con tus collares
lo cóncavo de esta herida,
¡que se me escapa la vida
por entre los alamares!

¡Virgen del amor, clavada,
lo mismo que un toro, el seno!
Pon a tu espadita bueno
y dale otra vez su espada.

Que pueda, Virgen, que pueda
volver con sangre a Sevilla
y al frente de mi cuadrilla
lucirme por la Alameda.

Según cuenta Jacobo Cortines en su citado artículo, parece ser que Sánchez Mejías encerró a Alberti en una habitación de un hotel de Sevilla y no le dejó salir hasta que no tuviese terminado el poema que acabamos de leer, en honor a Joselito, muerto siete años antes. En un tono más poético y lamentándose de estar fuera de España, lloró esa vez, en el referido libro *Verte y no verte*, por la pérdida de Sánchez Mejías, muerto en Manzanares, cuando por esas fechas el poeta se encontraba fuera de España.

Por otra parte, y a diferencia de los otros poetas que cantan a la fiesta, los poemas de Alberti dedicados al mundo del toro son más un símbolo o alegoría de España que composiciones taurinas, como lo demuestra este ejemplo extraído de *Entre el clavel y la espada* (1945):

Cornearás aún y más que nunca,
desdoblando los campos de tu frente,
y salpicando valles y laderas
te elevarás de nuevo toro verde.

Siguiendo con la metáfora de España, Alberti identificaba la plaza de toros con su país al que tanto añora. Veía en el toro y en el torero la fuerza del pueblo andaluz que se levantaba contra los caciques y se rebelaba contra las injusticias sociales:

A aquel país se lo venían diciendo
desde hace tanto tiempo.
Mírate y lo verás.
Tienes forma de toro,
de piel de toro,
de piel de toro abierto,
tendido sobre el mar.

En definitiva, a diferencia del carácter mítico o poético que tiñe los versos sobre el toro de Fernando Villalón o Gerardo Diego, los de Alberti son puestos al servicio de la causa social para criticar una situación o alentar a luchar a sus contemporáneos por una sociedad más justa.

La manifestación más conocida sobre el tema taurino de la generación del 27 es la llevada a cabo por García Lorca con su *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y con la que el poeta granadino alcanzó una de las cumbres de su creación poética. Pero algún motivo de esta fiesta popular ya apareció antes en la lírica lorquiana. Basta recordar los siguientes versos del romance «Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino a Sevilla», del *Romancero gitano*:

El día se va despacio,
la tarde colgada a un hombro,
dando una larga torera
sobre el mar y los arroyos.
[...]

O estos otros, del romance «Muerte de Antoñito el Camborio», incluido en el mismo poemario, donde se observa el rico simbolismo cósmico de los anteriores:

Cuando las estrellas clavan
rejones al agua gris,
cuando los erales enseñan
verónica de alhelí,
[...]

Pero volvamos al *Llanto* por el torero que Lorca recita el 3 de noviembre de 1934 ante un grupo de amigos y que es publicado por las Ediciones del Árbol de la revista *Cruz y Raya* en marzo de 1935. Ignacio había vuelto a los ruedos en julio de ese año y el 11 de agosto toreaba en Manzanares, donde un toro de Ayala, Granadino de nombre, le dio una cornada en la ingle a consecuencia de la cual moriría el día 13 de ese mismo mes en Madrid, tras una larga agonía. La muerte de Ignacio fue una conmoción para el grupo, una irreparable pérdida. Desaparecía el amigo, el mecenas, el torero y el escritor. En el caso de Lorca, el dolor y la desolación se expresa en esta elegía, la más hermosa escrita en español desde las *Coplas* de Jorge Manrique, donde se combina la tradición y lo culto hasta crear un prodigioso conjunto poético en cuatro partes a la manera de un poema musical, con sus diferentes tiempos, no solo en la forma sino también en el fondo. Es un poema emocionante e intenso donde la muerte y la valentía pasan a ser los protagonistas.



Ignacio Sánchez Mejías (1891-1934) quedó inmortalizado tras su trágica muerte por la elegía de Lorca *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*. Fue un torero que no gozó ni de la simpatía ni del fervor popular y tras su primera retirada, en 1927, encontró una nueva motivación en la literatura gracias, en parte, a sus numerosos amigos escritores. La imagen muestra al torero en su juventud, en una fotografía de archivo de su familia.

La primera parte —«La cogida y la muerte»— hace alusión de manera obsesiva al tiempo, como se observa en este fragmento, en donde desgrana de forma machacona la llegada de la muerte con un verso varias veces repetido. En estos versos, los endecasílabos y los octosílabos se alternan y contienen imágenes premonitorias de la muerte:

Un ataúd con ruedas es la cama
a las cinco de la tarde.
Huesos y flautas suenan en su oído
a las cinco de la tarde.

El toro ya mugía por su frente
a las cinco de la tarde.
El cuarto se irisaba de agonía
a las cinco de la tarde.

La segunda parte —«La sangre derramada»—, la más representativa, alude a la presencia de la muerte y a la presencia también de un paisaje onírico del héroe buscándose a sí mismo. Lorca escogió el romance para exaltar las hazañas toreras de Sánchez Mejías. Comenzó esta parte rechazando el hecho producido mediante un verso que repite, y que ya hemos conocido en un capítulo anterior, («¡Que no quiero verla!») para referirse luego a la figura del diestro, entre otros recursos, con el paralelismo y con expresiones oníricas e irreales que nos recuerdan a la Copla XXVI de Manrique:

¡Qué gran torero en la plaza!
¡Qué gran serrano en la sierra!
¡Qué blando con las espigas!
¡Qué duro con las espuelas!
¡Qué tierno con el rocío!
¡Qué deslumbrante en la feria!
¡Qué tremendo con las últimas
banderillas de tiniebla!

En la tercera parte, titulada «Cuerpo presente», el poeta alude a ese cuerpo que se destruye y se esfuma ante el dolor de quien lo contempla y lo exhorta a que acepte su muerte:

No quiero que le tapen la cara con pañuelos
para que se acostumbre con la muerte que lleva.
Vete, Ignacio: No sientas el caliente bramido.

Duerme, vuela, reposa: ¡También se muere el mar!

La cuarta y última parte —«Alma ausente»— se refiere ya al olvido:

No te conoce el toro ni la higuera,
ni caballos ni hormigas de tu casa.
No te conoce el niño ni la tarde

porque te has muerto para siempre.

Aunque, al final, triunfa el canto del poeta amigo:

Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.
Yo canto su elegancia con palabras que gimen
y recuerdo una brisa triste por los olivos.

Concluimos esta breve referencia al tema del toro en Lorca con la siguiente opinión del ya mencionado Jacobo Cortines:

Con Lorca el toreo se convierte en punto de referencia de la creación artística, hija de la tradición. No es, pues, de extrañar que, con esta apropiación del significado de la Tauromaquia, Lorca alcanzase en su *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* una de las cumbres de su creación poética. Lorca realiza una elegía desde la presencia, porque Sánchez Mejías no fue para él, ni para sus compañeros de generación un mero nombre de cartel de toros, sino una presencia real que se agrandaba con la amistad, con la complicidad entre toros y literatura, y que quedó inmortalizado en los versos que surgieron a raíz precisamente de aquella trágica muerte en Manzanares.

Como dice Ana María Sedeño en su artículo «La generación del 27 y la música: el flamenco», son numerosas las referencias que relacionan la generación literaria y artística del 27 con la música y, especialmente, con la música flamenca. Precisamente, esta generación vivió en unos momentos en que el Gobierno republicano apoyó la música mediante legislación, se hicieron reformas en la enseñanza y en el método pedagógico y surgieron muchas orquestas y otras formas de divulgación, en especial para las manifestaciones musicales populares en nuestro país.

Ya con anterioridad, como sigue señalando Sedeño, la intelectualidad española se había interesado por el flamenco. El propio Antonio Machado y Álvarez, Demófilo, padre de nuestro universal poeta, dejó dicho en su *Colección de cantes flamencos* que la copla flamenca ponía de manifiesto «en toda su pureza los sentimientos más íntimos del corazón y las ideas más claras y tenaces del entendimiento».

La danza también fue una manifestación artística involucrada en ese interés por el flamenco. Así, la bailaora Pastora Monje, *Pastora Imperio* (1885-1979), inspiró a Manuel de Falla *El amor brujo*, la pieza más conocida de este autor. Fue ella misma quien la estrenó en el Teatro Lara de Madrid, en 1915, desempeñando el personaje de Candela. Más tarde, en 1934, realizó su reposición con el otro personaje femenino, Lucía. El argumento de esta obra musical, de marcado carácter andaluz tanto en lo musical como en lo literario, cuenta las vicisitudes de una muchacha gitana que se ve atormentada por su antiguo amante. Es una historia de hechizos y brujería, donde el espectro del amante muerto de Candela se le aparece, celoso, por los amores de la mujer con Carmelo.



Pastora Imperio, vestida con el traje con el que interpretó *El amor brujo*, obra que marcó un antes y un después en la danza española.

Por otra parte, la bailaora flamenca La Argentinita fue la musa de la generación del 27. Acompañada al piano por Federico García Lorca, grabó canciones populares como *Zorongo gitano*, *Anda jaleo*, *El café de Chinitas*, *La nana de Sevilla*, *Los peregrinos*, etc. También llevó a cabo su propia versión de *El amor brujo* en el Teatro Español de Madrid, en 1933, con libreto de Ignacio Sánchez Mejías, su amante, tras la muerte de Joselito. A título anecdótico, Gibson señala como posible razón de que Lorca no fuera a Barcelona ese año al estreno de *Bodas de sangre* su deseo de no perderse el ensayo general de este *ballet*. Otros miembros de la generación, como Alberti o María Teresa León, se volcaron también en el estreno de esta coreografía.

El grupo del 27, además de idolatrar a Góngora, es decir, lo culto, admiraba también cualquier expresión del folklore y de lo popular, como lo demuestran las noches de diciembre de 1927, cuando Lorca, Dámaso Alonso, Alberti o Gerardo Diego, entre otros, acudieron a la ciudad andaluza a homenajear al poeta cordobés y pasaban las veladas, hasta altas horas de la madrugada, escuchando el cante

jondo de gitanos como Manuel Torre. La afición por el cante fue un fenómeno general entre los miembros de la generación. Prácticamente todos los poetas, no solo los andaluces, tienen algún poema dedicado al flamenco, como lo refrenda el siguiente poema de Jorge Guillén:

Cante jondo, cante jondo,
un ay se aleja y se esconde.
Con el alma le respondo:
¿Adónde vas, ay, adónde?
La voz a campo traviesa
de lamentarse no cesa,
que el mundo no es ya redondo.
!Ay! Por el campo nunca verde
un ay se quiebra, se pierde.
Cante jondo, cante jondo.

Tal es la conexión entre el flamenco y nuestros poetas, conexión que, además, llega hasta nuestros días, que cantaores en plena vigencia en la actualidad echan mano de sus poemas. Es el caso de Miguel Poveda, quien utilizó los siguientes versos de Alberti para su canción *Cornearás*, cuya primera estrofa ya hemos conocido al referirnos a los toros. Sirva, de paso, como ejemplo y colofón para la unión de los dos temas, tauromaquia y flamenco, tratados en este capítulo:

Cornearás aún y más que nunca,
desdoblando los campos de tu frente,
y salpicando valles y laderas
te elevarás de nuevo toro verde.
Las aldeas
perderán sus senderos para verte.
Se asomarán los hombros de los ríos,
y las espadas frías de las fuentes
manos muertas harán salir del suelo,
enramadas de júbilo y laureles.
Los ganados
perderán sus pastores para verte.
Te cantarán debajo tus dos mares,
y para ti los trigos serán puentes
por donde saltes, nuevo toro libre,
dueño de ti y de todo para siempre.
Los caminos
perderán sus ciudades para verte.

Empecemos diciendo que ni sus amigos ni su familia imaginaban que Federico fuera a ser poeta, todos pensaban que iba a ser músico. De hecho, ya a los diecisiete años tenía amplios conocimientos musicales e interpretaba al piano composiciones de cierta dificultad. Su padre, don Federico, también era aficionado y solía tocar la guitarra en las reuniones y fiestas familiares. El resto de los hermanos del padre tenían esa misma afición debido a la educación que les dieron los abuelos. Uno de los tíos del poeta, don Luis, fue un magnífico pianista al que Lorca escuchó muchas veces. También uno de los hermanos del abuelo fue un conocido músico y cantaor. Y otro de los tíos abuelos fue un bandurrista profesional que llegó a dar conciertos en el famoso café de Chinitas de Málaga. En casa de Lorca se escuchó música muy pronto. Se solía escuchar música en un gramófono que compró la madre del poeta y más adelante, al trasladarse la familia de la Vega a Granada, en el verano de 1909, tuvieron la posibilidad de asistir a los conciertos e ir a la ópera. También era su madre quien le tarareaba canciones que Federico iba aprendiendo, y de igual forma aprendió las coplas y los cantos infantiles de los juegos. El joven poeta se crio en este ambiente musical, lo que influiría, sin duda, en su gusto también por el flamenco.



Portada de Mauricio Amster para el libro *Poema del cante jondo*, de Federico García Lorca, en su edición de la editorial Ulises, de Madrid, de 1931.

Todo este ambiente musical en el que se movieron los años de la infancia y adolescencia de Lorca, como decimos, se trasluce en su obra poética. Así varios de sus títulos —*Poema del cante jondo*, *Suites* (editada parcialmente como *Primeras canciones* en 1936) y *Canciones*— revelan ya claramente su relación con la música y es que la presencia de esta como inspiración, como motivo o como recurso estructural es constante en la obra lorquiana. Además de su temprana afición por lo musical, es importantísima en este sentido la influencia artística y la amistad personal con Manuel de Falla.

La presencia del flamenco la observamos claramente en el citado volumen titulado *Poema del cante jondo*. Todos estos poemas carecen de ese matiz populachero y fácil y de la imagen tópica de Andalucía. En ellos no hay «andalucismo» y están enmarcados en un aire mítico y trágico. El libro se divide en varias partes, algunas de ellas con el título de un tipo de cante: «Poema de la siguiriya gitana», «Poema

de la soleá», «Poema de la saeta», «Gráfico de la petenera». El libro está lleno de imágenes y metáforas sobre la muerte y el amor no alcanzado o imposible, con un estilo perfilado y una sobria utilización del lenguaje. Otra de las partes que contiene el libro lleva por título «Viñetas flamencas», y en ella se incluye un grupo de composiciones en donde convierte a cantaores de la copla flamenca en protagonistas de sus versos. Así Dolores, la Parrala, aparece en el poema «Café cantante»:

Lámparas de cristal
y espejos verdes.

Sobre el tablado oscuro,
la Parrala sostiene
una conversación
con la muerte.
La llama,
no viene,
y la vuelve a llamar.
Las gentes
aspiran los sollozos.
Y en los espejos verdes,
largas colas de seda
se mueven.

Esta cantaora era natural de Moguer (Huelva), el mismo pueblo de Juan Ramón Jiménez. La Parrala al parecer era tan completa y brillante como La Niña de los Peines, otra de las artistas de la época.



El cantaor Juan Breva, en la foto, fue una gran figura del cante de malagueñas, en el que, en ocasiones, él mismo se acompañaba a la guitarra. El apodo le viene de su abuelo, que vendía brevas de pueblo en pueblo, cantando un pregón.

Otro poema de esta serie fue dedicado a Juan Breva:

Juan Breva tenía
cuerpo de gigante
y voz de niña.
Nada como su trino.
Era la misma
pena cantando
detrás de una sonrisa.
Evoca los limonares
de Málaga la dormida,
y hay en su llanto dejos
de sal marina.
Como Homero cantó
ciego. Su voz tenía,
algo de mar sin luz
y naranja exprimida.

Juan Breva (1844-1918), cuyo nombre era Antonio Ortega, fue el primer cantaor

famoso de malagueñas, cante no propiamente jondo, sino desarrollado del famoso fandango grande de la música folclórica andaluza. Era de tanta fama que cantó en el Palacio Real. Ganó y gastó grandes cantidades de dinero: fue el primer artista comercial del flamenco. Aunque cantó la malagueña con gran pureza, su efecto en el cante puro puede considerarse hasta perjudicial. Natural de Vélez-Málaga, no era de procedencia gitana. Volvió a su tierra natal donde murió en la pobreza.

Otros cantaores a los que dedicó o escribió versos en este bloque de poemas del libro son Manuel Torres y Silverio Franconetti. Al primero le dedicó un bloque de poemas, después de la juerga organizada por Ignacio Sánchez Mejías en el viaje del grupo de la generación del 27 a Sevilla, tal y como contaba Alberti en su libro de memorias, *La arboleda perdida*: «Después de unas cuantas rondas de manzanilla, el gitano comenzó a cantar, sobrecogiéndonos a todos, agarrándonos por la garganta con su voz, sus gestos y las palabras de sus coplas. Parecía un bronco animal herido, un terrible pozo de angustias».

El verdadero nombre de Manuel Torres —quien en realidad se hacía llamar Manuel Torre y no Torres, porque era muy alto como su padre, que también se llamó Torre— era Manuel Soto Lorenzo, y nació en Jerez en 1878. Fue el mejor cantaor de su época y uno de los grandes de todas las épocas. No sabía leer ni escribir, solo cantar, como seguía diciendo Alberti en sus memorias.

Silverio Franconetti (1825-1893) fue otro de los grandes cantaores del siglo XIX. Su padre era italiano de Sevilla; su madre, de Morón de la Frontera, donde aprendió los cantes más puros. De ese compendio de cante y estilos, Silverio formó su manera personal de cantar. Dicen que sobresalía en la siguiriya. Como Silverio no era gitano tampoco, algunos flamencólogos han querido atribuirle la culpa de la «andalucización» y comercialización del cante hacia fines del siglo XIX.

Por último citaremos el *Romancero gitano*, el otro famosísimo poemario de Lorca, dedicado al pueblo gitano, tan relacionado con este arte musical, con lo popular y con el baile flamenco, al que parece aludir en esta estrofa del «Romance de la luna, luna»:

Niño, déjame que baile.
Cuando vengan los gitanos,
te encontrarán sobre el yunque
con los ojillos cerrados.
Huye luna, luna, luna,
que ya siento sus caballos.
Niño, déjame, no pises
mi blancor almidonado.

Tanto en este volumen como en el anterior, supo Lorca conjugar la tradición más culta, la audacia vanguardista y, por lo que ahora nos interesa en este capítulo, los ritmos más populares. Todo ello para darnos una visión del mundo mítico y trágico, a la vez, del ser humano, ambientado en una Andalucía legendaria.

A ese interés de Lorca por el flamenco contribuyó Manuel de Falla, al que nos hemos referido pocas líneas antes. El maestro influyó en el joven granadino ampliando sus conocimientos musicales y avivando, aún más, su curiosidad por lo popular. Juntos recorrían el Sacromonte de Granada para oír cantar y recoger melodías y cantes. Falla los estudió para incorporarlos a su música y Lorca los incluyó en su teatro y en las obras poéticas antes comentadas. Precisamente llevados por el interés hacia este tipo de arte musical, Falla y Lorca, junto con otros miembros de las tertulias a las que acudían, organizaron un concurso de cante jondo, que tuvo lugar en junio de 1922, en Granada. Al principio de ese año ya estaban en marcha los preparativos del concurso en los que participó activamente nuestro poeta. Se buscaron cantaores por toda Andalucía y personas que aún recordaran las melodías de viejos cantes. Las noches del 13 y 14 de junio tuvo lugar el concurso con decorados de Ignacio Zuloaga en la plaza de los Aljibes de la Alhambra. Lo abrió Ramón Gómez de la Serna, y actuaron entre otros la Gazpacha, el ya citado Manuel Torres y un jovencito llamado Manolo Caracol.

Más allá de los límites del tiempo

Como sabemos, el final de la Guerra Civil trajo consigo el exilio de gran parte de la intelectualidad española, entre ella la mayoría de los escritores de la generación del 27. Mientras tanto, en España, y pese a la pobreza general de la cultura durante la primera década de la posguerra, fue quizás la poesía —género en el que triunfaron los escritores que aquí tratamos— el ámbito literario en el que hubo mayor diversidad y riqueza artística. Ese desarrollo fue debido, tal vez, a la poca vigilancia y atención que la censura dispensaba a este tipo de textos, al considerarlos de escasa repercusión social, pues apenas salían del reducido círculo de las minorías literarias o de las reducidas tiradas de libros de versos.

Durante los años cincuenta continuaron su labor poética muchos de los poetas de la posguerra. Sigue siendo la nota característica de la lírica española su gran diversidad. No obstante, entonces predominaba el denominado «realismo social». Era una poesía que usaba un lenguaje sencillo y coloquial, se preocupaba más por el contenido que por los primores formales y se concebía como una herramienta de conciencia social.

Luego llegaron los años sesenta y la lírica perdió el concepto de poesía como comunicación y pasó insistentemente a hablarse de la poesía como experiencia y poesía como conocimiento. Ello explica que fuera habitual la presencia de lo íntimo, el gusto por el recuerdo, la expresión de la subjetividad, aunque tampoco faltase la preocupación por la situación española, propia de los poetas sociales anteriores.

A partir de los años setenta, tras la muerte de Franco, la multiplicidad de autores y textos siguió siendo notable. Tras los primeros años de esta etapa, los escritores fueron buscando una fórmula personal de expresión y poco a poco se fueron atenuando las actitudes provocadoras y polémicas y se fue depurando el culturalismo asfixiante y exhibicionista presente en algunos de ellos.

Pues bien, veamos de qué manera la huella de los miembros del 27 se deja ver en este panorama poético que, tan amplio, hemos bosquejado.

¿Cola de león o cabeza de ratón? ¿Epígono de una generación o poeta con voz propia en la generación del 27? ¿Discípulo aventajado o miembro de pleno derecho de dicha generación? Estas pueden ser algunas de las preguntas que nos hacemos a la hora de considerar o no a Miguel Hernández uno más de los miembros del 27.

Dámaso Alonso lo calificó de «genial epígono» de la generación del 27 y, aunque hay quienes lo vinculan con este grupo, hay otros que lo incluyen en la generación del 36. Miguel Hernández, nacido en 1910, era cinco años más joven que Manuel Altolaguirre, el menor del grupo, y dieciocho más que el mayor, Pedro Salinas, dato este último que le hace incumplir el requisito de edad, como hemos visto en el capítulo 3, para incluirlo en esta generación. Además, era Hernández de extracción social y talante personal muy diferentes. No obstante, aunque por su edad y orígenes no vivió el ambiente de la mayoría de los poetas del 27, los cuales se mostraban como estudiantes vanguardistas, joviales y despreocupados, en muy pocos años su poesía transitó por los mismos caminos que la de sus compañeros de más edad (gongorismo, surrealismo, poesía comprometida, neopopularismo).



Aunque tradicionalmente se ha encuadrado a Miguel Hernández (1910-1942) en la generación del 36, este poeta mantuvo bastante relación con la generación anterior hasta el punto de ser considerado por Dámaso Alonso como «genial epígono» de la generación del 27.

Por otra parte, Miguel Hernández, de comportamiento retraído y un tanto acomplejado en la elitista sociedad madrileña, no consiguió hacerse un hueco en la vida cultural de la capital y, tras su deseo de abrirse camino en el mundo literario de la capital del reino en 1931, hubo de regresar a su tierra. De hecho, José Luis Ferris, en su libro *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, mantiene que los miembros más destacados de la generación del 27 «despreciaron» al poeta. Solo hubo dos casos, según el estudioso, que intentaron acercarse al poeta, Vicente Aleixandre y Manuel Altolaguirre, mientras que la conjura contra Miguel Hernández la encabezaron Lorca, Cernuda y Alberti. Este último nunca soportó, siguiendo las opiniones del biógrafo, que Hernández le robara la etiqueta de «poeta de la revolución». Pero «uno no puede ser poeta de la revolución si pasa la guerra abrigado y en la sede de la Alianza de Intelectuales de Madrid, y no en la primera línea de fuego jugándose la vida, como Miguel». Prueba, tal vez, del desencuentro con Lorca fue la negativa de este, tras la insistencia del oriolano, a escribir un elogio de *Perito en lunas*, tras lo que aconsejó al autor que no fuera tan vanidoso, a lo que Miguel Hernández replicó: «No es vanidad, amigo Federico Lorca: es orgullo malherido».

En cualquier caso, nosotros hacemos justicia incluyendo aquí, como hemos hecho con los demás poetas del 27, una breve semblanza de la vida y obra de un escritor que, gracias a su extraordinaria capacidad mimética, supo asimilar el estilo gongorino que celebraron los mayores de su generación en el mencionado libro *Perito en lunas*, para transformarlo después en el ruralismo exaltado de *El rayo que no cesa*, donde incluyó atrevidas metáforas y perfectos sonetos, como ahora veremos.

Así pues, empezaremos diciendo que Miguel Hernández nació en Orihuela, Alicante, en 1910, en una familia humilde. No pudo seguir estudios, pero su ansia de saber le llevó a leer, lo que se vio acompañado por una vocación poética temprana. En Orihuela participó en la tertulia de Ramón Sijé (1913-1935), amigo y escritor de su pueblo, y a quien dedicó su famosa «Elegía a Ramón Sijé», que versionó musicalmente de manera magistral el grupo Jarcha:

> Yo quiero ser llorando el hortelano
> de la tierra que ocupas y estercolas,
> compañero del alma, tan temprano.
>
> Alimentando lluvias, caracoles
> Y órganos mi dolor sin instrumento,
> a las desalentadas amapolas
>
> daré tu corazón por alimento.

Tanto dolor se agrupa en mi costado,
que por doler me duele hasta el aliento.

Un manotazo duro, un golpe helado,
un hachazo invisible y homicida,
un empujón brutal te ha derribado.

No hay extensión más grande que mi herida,
lloro mi desventura y sus conjuntos
y siento más tu muerte que mi vida.

Ando sobre rastrojos de difuntos,
y sin calor de nadie y sin consuelo
voy de mi corazón a mis asuntos.

Temprano levantó la muerte el vuelo,
temprano madrugó la madrugada,
temprano estás rodando por el suelo.

No perdono a la muerte enamorada,
no perdono a la vida desatenta,
no perdono a la tierra ni a la nada.

En mis manos levanto una tormenta
de piedras, rayos y hachas estridentes
sedienta de catástrofe y hambrienta.

Quiero escarbar la tierra con los dientes,
quiero apartar la tierra parte
a parte a dentelladas secas y calientes.

Quiero minar la tierra hasta encontrarte
y besarte la noble calavera
y desamordazarte y regresarte.

Volverás a mi huerto y a mi higuera:
por los altos andamios de mis flores
pajareará tu alma colmenera

de angelicales ceras y labores.
Volverás al arrullo de las rejas
de los enamorados labradores.

Alegrarás la sombra de mis cejas,
y tu sangre se irá a cada lado
disputando tu novia y las abejas.

Tu corazón, ya terciopelo ajado,
llama a un campo de almendras espumosas
mi avariciosa voz de enamorado.

A las aladas almas de las rosas...
de almendro de nata te requiero,
que tenemos que hablar de muchas cosas,
compañero del alma, compañero.

Tras un primer intento fallido, al que antes nos hemos referido, Miguel Hernández se trasladó de nuevo a Madrid en 1934 y pronto fue admirado. La amistad con Pablo Neruda fue decisiva para su evolución ideológica hacia posturas revolucionarias. Al estallar la guerra, se alistó como voluntario del lado republicano y ejerció funciones de comisario en el Ejército; y en 1937 se casó con Josefina Manresa. Tristes fueron sus últimos años: su primer hijo murió; su segundo hijo, a quien dedicó otra de sus famosísimas composiciones —*Nanas de la cebolla*—, nació cuando la guerra tocaba a su fin, pero el poeta fue encarcelado y murió a causa de una tuberculosis en la cárcel de Alicante a los treinta y un años, en 1942.

Miguel Hernández supo aunar, como Lorca, las raíces populares y las técnicas cultas, lo más elemental y el arte exigente. Su estilo es inconfundible. Es apreciable su tono vigoroso, humano, que parece brotar directamente del corazón. Pero esa desbordante inspiración toma forma en moldes rigurosos, como el soneto, por ejemplo, huyendo de la facilidad. De ahí el peculiar equilibrio entre emoción y expresividad. Su capacidad creadora se manifiesta especialmente en sus personales metáforas.

Tras unos poemas adolescentes, el poeta sintió la necesidad de la disciplina formal. Ello y la moda gongorina dan *Perito en lunas* (1933), libro de cuarenta y dos octavas reales que describen objetos humildes pero con audaces y barrocas metáforas. En la misma etapa compuso otros poemas de lenguaje más suelto y cordial, como el espléndido *Silbo de afirmación en la aldea*, en que contrapuso la vida del

campo a la de la gran ciudad. Veamos la octava titulada «Pozo», del primer volumen citado:

> Minera, ¿viva? luna ¿muerta? en ronda
> sin cantos; cuando en vilo esté, no tanto,
> cuando se eleve al cubo, viva al canto,
> y halla un mano que le corresponda.
> Dentro de esa interior torre redonda,
> subterráneo quinqué, cañón de canto;
> el punto ¿no?, del río, sin acento,
> reloj parado, pide cuerda, viento.

En 1934 comenzó una serie de sonetos que desembocaron en su obra maestra, publicada en 1936: *El rayo que no cesa*. El centro del libro es el amor, vivido con un vitalismo trágico: sus grandiosas ansias vitales chocan contra las barreras que se le oponen. De ese choque surge la pena, «rayo» que se clava incesante en el corazón. El libro se compone principalmente de sonetos que, con su forma rigurosa, favorecen la citada síntesis —ya perfecta— entre desbordamiento emocional y concentración verbal. Y el dominio de Miguel Hernández es tal que su riguroso trabajo queda oculto y el lector recibe plenamente la fuerza y el calor de la palabra. Aquí está su estilo en plena madurez. Aparte de los sonetos amorosos, se incluye en el libro la «Elegía a Ramón Sijé» que hemos leído pocas líneas antes.

Después escribió poemas en los que combinaba el tono de *El rayo que no cesa* y la influencia del surrealismo. Luego, durante la guerra, Miguel Hernández puso la poesía al servicio de la lucha, como hizo Alberti. Por eso, adoptó un lenguaje más directo, al alcance de todos, en detrimento de la exigencia estética. En 1937 se publicó *Viento del pueblo*, en el que aparecen cantos épicos, poesía de combate, como el romance que le da título. Destacan poemas de tema social como «El sudor», «Aceituneros» o, sobre todo, «El niño yuntero». En su siguiente libro, *El hombre acecha* (1939), mantuvo la misma línea pero con el tono trágico de la guerra.

Por último, en la cárcel compuso buena parte del *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941), su segunda cima poética. En él, Miguel Hernández depuró de nuevo su expresión inspirándose en las más sobrias formas de la lírica popular. Así, alcanzó sus momentos de máxima desnudez, que hizo más conmovedor aquello de lo que nos hablaba: las consecuencias de la guerra, su situación de prisionero y, sobre todo, el amor a la esposa y al hijo. Esto último queda patente en las conocidas «Nanas de la cebolla», a las que también puso música Joan Manuel Serrat.

Al margen de su producción teatral, diremos que Miguel Hernández representa mejor que nadie el giro que lleva de la poesía pura a una palabra arrebatadamente humana y a una apertura de lo social. Es un puente entre la generación del 27 y los poetas de posguerra. Su influencia fue decisiva.

En 1944 se produjeron tres hechos poéticos importantes: Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso publicaron, respectivamente y como ya hemos comentado en el capítulo 4, *Sombra del paraíso* e *Hijos de la ira*; y en León apareció el primer número de la revista *Espadaña*, que proponía una poesía antiformalista, alejada de la retórica propia de los poetas encuadrados dentro de la órbita ideológica de los vencedores, y que pretendía que la poesía fuera expresión de problemas y circunstancias vitales reales y no mero juego estético. Estas publicaciones supusieron el punto de partida de lo que, en expresión de Dámaso Alonso, se dio en llamar poesía desarraigada, que caló hondo en muchos de los poetas del momento e influyó decisivamente en la orientación de la poesía española de los años cincuenta. Las obras de estos poetas mostraban su disconformidad con el mundo circundante, su desasosiego existencial y los primeros indicios de una protesta social y política.



Blas de Otero (1916-1979) fue, junto a Gabriel Celaya, uno de los principales representantes de la poesía social de los años cincuenta en España.

Surgió esta poesía en un grupo de poetas que formaban una generación escindida, dividida en dos, en vencedores y vencidos, en lo político y lo ideológico. Esta escisión se manifestó también en lo poético con la aparición de los dos tipos de poesía: el antes citado y el que se denominó, como contraste, poesía arraigada, presidida por una visión clásica, serena y armónica del mundo. En relación con esto, Dámaso Alonso dijo: «Para otros el mundo no es un caos y una angustia, y la poesía una frenética búsqueda de ordenación y de ancla. Sí, otros estamos muy lejos de toda armonía y serenidad». Posteriormente, en los años cincuenta, la poesía desarraigada fue evolucionando hacia una poesía existencial y cada vez más de carácter social, que tuvo en Blas de Otero y Gabriel Celaya dos de los máximos exponentes. Para ejemplificar esta tendencia, un texto representativo es el siguiente soneto de Blas de Otero (1916-1979), titulado «Hombre» y perteneciente al libro *Ángel fieramente humano* (1950), con el que el poeta vasco comenzó la etapa de su poesía existencial, y cuyo título está tomado de un soneto amoroso, precisamente, de Góngora, que empieza «Suspiros tristes, lágrimas cansadas»:

> Luchando, cuerpo a cuerpo, con la muerte,
> al borde del abismo, estoy clamando
> a Dios. Y su silencio, retumbando,
> ahoga mi voz en el vacío inerte.
>
> Oh Dios. Si he de morir, quiero tenerte
> despierto. Y, noche a noche, no sé cuándo
> oirás mi voz. Oh Dios. Estoy hablando
> solo. Arañando sombras para verte.
>
> Alzo la mano, y tú me la cercenas.
> Abro los ojos: me los sajas vivos.
> Sed tengo, y sal se vuelven tus arenas.
>
> Esto es ser hombre: horror a manos llenas.
> Ser —y no ser— eternos, fugitivos.
> ¡Ángel con grandes alas de cadenas!

Este poema, además de insertarse dentro de lo que, como decimos, Dámaso Alonso llamó poesía desarraigada, mantiene la huella de poetas clásicos que trataron el tema del desengaño, como Quevedo.

LA INFLUENCIA DE LA GENERACIÓN DEL 27 EN LA POESÍA POSTERIOR

Aparte del magisterio desempeñado por Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre o el mismo Jorge Guillén, que desembocó en la poesía que acabamos de referir y la posterior evolución hacia una poesía existencial y cada vez más de carácter social que se cultivaría en los años cincuenta y sesenta, otros miembros de la generación del 27 dejarían huella en poetas posteriores.

La obra de Luis Cernuda también se ha convertido en un referente para muchos poetas españoles posteriores a 1939, quienes aprovechan técnicas y modos poéticos utilizados por el poeta sevillano, como el monólogo dramático o el poema meditativo. Asimismo, se observan ciertos matices del estilo cernudiano, como es el empleo de la segunda persona, por Francisco Brines, Luis Antonio de Villena o Juan Luis Panero entre otros poetas recientes. Veamos un fragmento del poema de Jaime Gil de Biedma (1929-1990), donde se aprecian dos de los elementos citados: el uso de la segunda persona y el monólogo dramático, posibilitado por la utilización del primer recurso citado. Se titula «Contra Jaime Gil de Biedma» y pertenece a su libro *Poemas póstumos* (1968). En él se muestra la lucha entre el poeta y su conciencia:

De qué sirve, quisiera yo saber, cambiar de piso,
dejar atrás un sótano más negro
que mi reputación —y ya es decir—,
poner visillos blancos
y tomar criada,
renunciar a la vida de bohemio,
si vienes luego tú, pelmazo,
embarazoso huésped, memo vestido con mis trajes,
zángano de colmena, inútil, cacaseno,
con tus manos lavadas,
a comer en mi plato y a ensuciar la casa?



La influencia de la generación del 27 en autores posteriores ha sido notable.
En la foto, vemos a Rafael Alberti con poetas de las últimas generaciones:
Javier Egea, Benjamín Prado y Luis García Montero.

En un breve repaso sobre esta idea empezamos por aludir a la influencia de la generación del 27 en un grupo de poetas configurado en torno a la revista *Cántico*, fundada en Córdoba en el otoño de 1947. Estos poetas cultivaron una poesía intimista, de cierto tono romántico y notable riqueza expresiva. Enlazaron sus gustos y propósitos con ciertos aspectos de la generación del 27, como su defensa de la pureza poética, su refinamiento formal e, incluso, su lenguaje neobarroco. Ya el nombre de la revista recuerda al título del poemario de Jorge Guillén. Uno de los representantes del grupo fue Pablo García Baena (1923-2018), autor del poema «Alma feliz», del que transcribimos las tres primeras estrofas:

Alma feliz por siempre, pues lo fuiste un instante,
vuelve, ligera corza de la dicha pasada,
junto al frío torrente donde flota el recuerdo,
donde la rosa última de fugitivas horas
aún perfuma suave con su filtro de llanto.

Vuelve bajo la luna floral de primavera
a las tímidas huellas de dormidos senderos,
y aspira en esa rosa melancólica y pura
todo el bosque que arde perdido en tu memoria
con sus rojas maderas incendiando los días.

Como nauta que asiste impasible en su leño
al naufragio solemne de la torva tormenta,
desde la roca púrpura por el himno del rayo
mira al joven ahogado, coronado de algas,
flotar en la encrespada cabalgata marina.

Volviendo a la influencia de escritores concretos de la generación del 27, vemos que algunos de ellos dejaron huella en cultivadores del género posteriores. Así, José Hierro (1922-2002), ya antes, durante la Guerra Civil y en los cuatro años que pasó después en la cárcel, siendo aún muy joven, había compuesto poemas entre los que abundaban los de corte creacionista, influidos por Gerardo Diego. Vicente Aleixandre puso en marcha el concepto de la poesía como comunicación, que fue piedra angular de la poesía del realismo social, cultivada por Otero y Celaya, como sabemos, quienes dieron poemas tan característicos como «La poesía es un arma cargada de futuro», del último citado, y del que también damos cuenta de un fragmento a continuación:

[...]
Poesía para el pobre, poesía necesaria
como el pan de cada día,
como el aire que exigimos trece veces por minuto,
para ser y en tanto somos dar un sí que glorifica.

Porque vivimos a golpes, porque apenas si nos dejan
decir que somos quien somos,
nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno.
Estamos tocando el fondo.

Maldigo la poesía concebida como un lujo
cultural por los neutrales
que, lavándose las manos, se desentienden y evaden.
Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse.

Hago mías las faltas. Siento en mí a cuantos sufren
y canto respirando.
Canto, y canto, y cantando más allá de mis penas
personales, me ensancho.

Quisiera daros vida, provocar nuevos actos,
y calculo por eso con técnica qué puedo.
Me siento un ingeniero del verso y un obrero
que trabaja con otros a España en sus aceros.

Tal es mi poesía: poesía-herramienta
a la vez que latido de lo unánime y ciego.
Tal es, arma cargada de futuro expansivo
con que te apunto al pecho.
[...]

José Ángel Valente (1929-2000) incluyó en la tercera parte de su libro de ensayos *Las palabras de la tribu* (1955-1970), entre otros, textos sobre Lorca y Cernuda, autores que, junto a los demás seleccionados, influyeron tanto en su concepción de la poesía como en sus propios textos poéticos. La deuda con ambos poetas del 27 es clara en cuanto a la depuración lingüística y el rigor y la contención estilística, que tomó de Cernuda, y la palabra misteriosa, sugerente y mítica que le venía de Lorca. Asimismo, una vez que en la poesía de fin del siglo XX se ha dado por concluida la experimentación vanguardista, Valente encabeza el magisterio de la que se ha dado en llamar poesía del silencio. Es una tendencia lírica donde se deja sentir, en ocasiones, la presencia del pensamiento de María Zambrano, intelectual del ámbito del 27, y en donde se aprecia el conceptualismo intelectual y la densidad expresiva en textos breves y concentrados de formato minimalista, semejantes al que presentamos a continuación, del citado Valente y perteneciente a su poemario *El fulgor* (1984). En este poema se observa la brevedad, la concentración y la densidad expresivas que se han señalado insistentemente como señas de identidad de la poesía minimalista o del silencio:

La aparición del pájaro que vuela
y vuelve y que se posa
sobre tu pecho y te reduce a grano,
a grumo, a gota cereal, el pájaro
que vuela dentro
de ti, mientras te vas haciendo
de sola transparencia,
de sola luz,
de tu sola materia, cuerpo

bebido por el pájaro.

De Rafael Alberti resuenan ecos también en otros poetas recientes, que se inclinan por una estética realista, una temática urbana y cotidiana, y muestran interés por la poesía social. Es el caso de Otero y Celaya, en la década de los cincuenta, de Gil de Biedma o de Luis García Montero en años posteriores. Asimismo, mucho antes que otros poetas latinoamericanos, Alberti fue el primero que creó una poesía antiimperialista.

Por otra parte, la poesía de Cernuda, antes aludido, también fue reconocida en España, aunque tardíamente. Dicho reconocimiento tuvo lugar en los años cincuenta con el homenaje de la referida revista *Cántico* y, sobre todo, con el ofrecido por la revista valenciana *La Caña Gris*, en 1962, cuando fue reivindicado por la llamada generación del 50, en especial por los citados Valente y Gil de Biedma, y por Francisco Brines. No obstante, su presencia en las promociones más jóvenes lo sitúan, tal vez, como el poeta más cercano y actual de los poetas del 27.

Como vemos, la estela de los poetas de la generación del 27 sobrevuela el panorama de la lírica desde el tiempo en que brillaron sus autores hasta nuestros días, de tal modo que han atraído la atención y la forma de hacer versos de poetas de diversas etapas y condiciones.

El espacio perdido en los poetas del 27

Tras la Guerra Civil, muchos de los poetas del 27 marcharon al exilio. Federico García Lorca fue asesinado en 1936 y en España tan solo quedaron Gerardo Diego, Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre. Alberti y Cernuda pasaron un tiempo en Europa, los demás se instalaron en diferentes países americanos, pero todos ellos perdieron el espacio propio de su patria. Algunos de ellos, como Salinas, Prados o Cernuda, no pudieron regresar a España para morir en ella. Y lo mismo, en mayor o menor medida, les ocurrió a las mujeres del 27, que hemos conocido en el capítulo 5. Ese desajuste vital hubo de influir en la obra que estos escritores llevaron a cabo con posterioridad a su salida de su país, como resumiremos a continuación en este capítulo.

Según Manuel Alberca, en su comunicación *Autobiografías del 27. Memorias del exilio*: «El exilio está en el corazón de la creación literaria y es inherente a la literatura de todas las épocas, pero es quizás en la moderna donde el fenómeno de escritor desplazado, arrancado de su país de origen y desposeído de su propia lengua y cultura, alcanza la mayor vigencia». Por otra parte, continúa diciendo Alberca que la expulsión del espacio propio originario obliga al exiliado a verse distanciado de sí mismo, vivir en el pasado, lo que supone otro desplazamiento y otra pérdida, esta vez en el tiempo. Por tanto, además del extrañamiento espacial y personal, el exiliado vive en una confusión y quiebro temporales.

A veces, la pervivencia del espacio es tan fuerte y tan determinante en la apropiación del nuevo espacio en donde se instala el escritor que lo anula, lo convierte en el doble imperfecto de la realidad española, como ocurrió, por ejemplo, con Alberti cuando se encontraba en Argentina. Todo esto hace pensar, en definitiva, que el exilio sufrido por estos escritores por fuerza hubo de ser «una experiencia extrañadora y excéntrica», tal y como opina el referido estudioso.



Tres poetas que corrieron distinta suerte tras la Guerra Civil. Aleixandre se quedó en España; Cernuda marchó al exilio, donde murió; y Lorca fue asesinado.

No obstante, tras un período de desorientación y desconcierto, estos autores recobraron su voz, con idénticos o nuevos acentos, intensificaron el proceso de rehumanización y el carácter social de la poesía que se había desarrollado en los años treinta y mantuvieron el compromiso entre la estética y la ética. Sus versos reflejan los problemas humanos y sociales de los nuevos tiempos, como podemos observar en el siguiente poema, titulado «Los intranquilos», de Jorge Guillén, quien, a pesar de su habitual optimismo, ensombrece un poco sus tintas. En él describe al hombre contemporáneo, sobre el que se ciernen amenazas propias de su tiempo, con cierta ironía:

> Somos los hombres intranquilos
> en sociedad.
> Ganamos, gozamos, volamos.
> ¡Qué malestar!
>
> El mañana asoma entre nubes
> de un cielo turbio
> con alas de arcángeles-átomos
> como un anuncio.
>
> Estuvimos siempre a la merced
> de una cruzada.
> Por nuestras venas corre sangre
> de catarata.
>
> Así vivimos sin saber
> si el aire es nuestro.
> Quizá muramos en la calle,
> quizá en el lecho.
>
> Somos entre tanto felices.
> Seven o'clock.
> Todos es bar y delicia oscura.
> ¡Televisión!

Por otra parte, ninguno de estos 'poetas se integró plenamente en sus nuevas patrias. Así, sus miradas estaban puestas en su tierra de origen, en lo que allí dejaron y en su deseo de volver, actitud que se refleja en sus obras. Este recuerdo constante de España contrasta, sin embargo, con la privación del público al que se dirigían, ya que la España oficial se ocupó de prohibir sus obras y de ofrecer una imagen de ellos deformada y tergiversada. Ello, no obstante, no impidió que la huella de la generación del 27 quedara grabada en poetas posteriores ni que, a pesar de todos los inconvenientes descritos, a partir de los años cuarenta florecieran, bajo

ese signo de la nostalgia, algunos de los mejores poemarios de estos escritores.

Además de la breve semblanza biográfica y literaria que sobre cada autor hemos incluido en páginas anteriores, veremos ahora la incidencia, de manera más concreta, que los años de exilio y posguerra, según el caso de cada uno de nuestros poetas, pudieron tener en su obra.

Empezando por Pedro Salinas, diremos que en el otoño de 1936 marchó hacia Estados Unidos para cumplir con diversos compromisos docentes que tenía contraídos en varias universidades norteamericanas. Tras la guerra permaneció allí como «voluntario exiliado político», y fue conferenciante y profesor en varias universidades. Murió en Boston en 1951 y fue enterrado en Puerto Rico, en cuya universidad de Río Piedras había trabajado durante tres años (1943-1946).

La que es considerada tercera etapa de su poesía es la de la época en el exilio, en donde dejó atrás su poesía amorosa y accedió a una dimensión cósmica, en serena y gozosa comunión con el mundo natural. A ella pertenecen tres de sus libros: *El contemplado* (1946), *Todo más claro* (1949) y *Confianza* (publicado póstumamente en 1955). Si el primero revela una visión panteísta del mundo en la contemplación del mar de Puerto Rico no exenta de cierto misticismo próximo a san Juan de la Cruz, *Todo más claro* expresa, tras la terrible experiencia de las dos guerras vividas, la inquietud por el futuro de la humanidad y la trivialidad y alienación de la sociedad de consumo, cuya muestra más avanzada vio el poeta en las ciudades de los Estados Unidos, donde vivía por entonces. He aquí un fragmento de la poesía de estos años, perteneciente a *Todo más claro*, en donde el poeta reaccionaba ante una serie de objetos, propios de la sociedad de consumo (el tabaco Lucky Strike y el *whisky* White Horse), que deshumanizan y enajenan al hombre:

> [...]
> «¡Lucky Strike, Lucky Strike!» ¡Qué refulgencia!
> ¿Y todo va a ser eso?
> ¿Un soplo entre los labios,
> imitación sin canto de la música,
> tránsito de humo a nada?
> ¿Naufragaré en el aire, sin tragedia?
> Ya desde la otra orilla, los destellos
> me alumbran otra oferta:
> «White Horse. Caballo Blanco».
> ¿Whisky? No.
> Sublimación, Pegaso.
> Dócil sirviente antiguo de las musas,
> ofreciendo su grupa de botella,
> al que encuentre el estribo que le suba.
> ¿Cambiaré el humo aquel por tu poema?
> ¡Cuántas más luces hay, más hay, de dudas!
> [...]

A Jorge Guillén la Guerra Civil lo sorprendió en Sevilla, y llegó a ser encarcelado. En 1938 logró salir de España y se marchó a Estados Unidos. Durante su exilio, fue profesor en distintas universidades norteamericanas. Ya jubilado, residió en Italia y, en 1977, una vez muerto Franco, se estableció definitivamente en Málaga, donde murió en 1984.

Antes de 1950, la única obra escrita por Guillén es *Cántico*, y en ella expresó la afirmación del ser y del vivir. Las posteriores ediciones de este título, publicadas en América, fueron incorporando asuntos menos gratos como la guerra o la muerte. Al ser un libro redactado a lo largo de treinta años, el poeta fue incluyendo algunos de los motivos menos alegres que sufría o veía a su alrededor. Sin embargo, la obra donde surgen de una manera más clara los asuntos más desagradables del mundo es su segundo volumen de poemas, *Clamor*, escrito durante la etapa de la posguerra española y los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial. Los libros que integran este volumen como un libro unitario —*Maremágnun* (1957), *Que van a dar a la mar* (1960) y *A la altura de las circunstancias* (1963)— suponen, en palabras de Díaz de Castro en el prólogo de dicha obra:

> La desintegración violenta de toda una sociedad prebélica y la amenaza de la opresión, la injusticia, la alienación, el caos o la destrucción, la angustia del individuo atenazado por la conciencia aguda del paso del tiempo, de la soledad y de la muerte, y la elaboración de una alternativa ética y vitalista que reactualiza los valores alcanzados en el *Cántico* definitivo.

Como ejemplo de esa nueva mirada, menos optimista, puede servirnos el anterior poema citado, «Los intranquilos», de *Maremágnum*, transcrito pocas líneas antes. Ahora un tono melancólico, desconocido en Guillén, aparece en muchos de sus poemas y muestra su preocupación por España. Hasta la lengua poética se nutre de elementos coloquiales, irónicos y burlescos que no figuraban en *Cántico*.

Emilio Prados, ya desde pequeño persona tímida, sensible y enfermiza, pasó por momentos muy difíciles y sufrió profundas crisis personales durante su exilio,

que transcurrió en México, tras marchar de España en 1939 y pasar primero por Francia. Los últimos años de su existencia llevó una vida modesta y austera. En tierras americanas se sintió «desterrado fuera del tiempo, crucificado entre un pasado brutalmente perdido y un porvenir sin advenimiento», según nos decía Sanchis-Banús en «Incitación a una lectura de Prados». A pesar de todo, escribió algunos de sus mejores libros de poemas como *Mínima muerte, Jardín cerrado* y *Cita sin límites*. El poeta se sentía muy próximo al misticismo, queriéndose fundir con Dios y con los demás seres de la creación. En ese período final se plantea una idea panteísta del mundo, una especie de comunión universal, como lo muestran estos versos del citado volumen *Cita sin límites*:

Tú te confundes, sales, te unes —dentro o fuera de
ti— con el que pasa; contigo mismo, con los
que marchan a tu lado.

Y peregrinas sin saber a dónde, hacia tu fe.
A veces estás en su pupila. Dentro de ella
todos —alrededor el iris— no ves nada.

Tú sigues. ¿A qué retina? ¿a qué pantalla? ¿Hasta
qué muro que dibuje tu sombra?
No lo sabes. No lo vas a saber. Pero caminas.
Creces.

Como si te llamaran con urgencia, te inquietas,
te golpeas el miedo, te reduces mínimo en tu interior.

Y te agrandas afuera. Quieres llegar: —«¿Adónde?»
«¿Adónde?»—
Y más y más pierdes el filo conocido.

Un día te levantas en calma. ¿Ya tiene paz!
Te has dado. Has acudido sin ti, contigo en medio
—en todo—, a lo que te empujaba y es tu cita.

¡Cumples! ¿Descansas?... Vuelves a salir luego.
Los caminos que cruzas, que te llevan, que ascien-
den angulares y unidos, llenos están de ti, sin ti,
con todos; con los que vas, con los que sigues...
con lo que seguirás atraído a una cita sin tiempo
y sin lugar que nunca acabas.

Manuel Altolaguirre fue otro de los poetas, como Alberti o Prados, que tomó decidido partido por la República. En 1939 salió de España y pasó varios meses en un campo de concentración francés. En el exilio, como ya sabemos, vivió en Cuba y en México. Al igual que estamos viendo también en los demás, se advierten diferencias ente la poesía que publicó en España y la del exilio. Aparte de las diferencias formales y temáticas existentes entre estas dos épocas, ya comentadas al hablar del poeta malagueño en el capítulo 4, es fácil observar, en relación con lo que nos interesa ahora, cierta tendencia a la religiosidad y al misticismo, la intensificación de los tonos nostálgicos y la aparición de la visión del exuberante paisaje mejicano. No obstante, no se aprecian en él la expresión desganada ni los tonos ásperos de Cernuda y de otros escritores que se exiliaron. Veamos una muestra de lo dicho en el poema «Mis prisiones», de su libro *Fin de un amor*:

Sentirse solo en medio de la vida
casi es reinar, pero sentirse solo
en medio del olvido, en el oscuro
campo de un corazón, es estar preso,
sin que siquiera una avecilla trine
para darme noticias de la aurora.
Y el estar preso en varios corazones,
sin alcanzar conciencia de cuál sea
la verdadera cárcel de mi alma,
ser el centro de opuestas voluntades,
si no es morir, es envidiar la muerte.

Al igual que los anteriores, Rafael Alberti emprendió el camino del exilio tras la Guerra Civil, primero en Francia y desde 1940 en Argentina, donde continuó con su incansable labor creativa. En los años sesenta regresó a Europa y se estableció en Roma hasta su regreso, como sabemos, en 1977. Y siempre acompañado de María Teresa León. En el dilatado período del exilio del autor gaditano encontramos todos los elementos propios del sentimiento de todo desterrado: la nostalgia, el recuerdo de su tierra, de su infancia y juventud, la melancolía, etcétera.

El tono inocente y despreocupado con que mostraba la nostalgia por su tierra en su primer libro de poemas se torna ahora grave y hondo. Algunos símbolos,

como el del árbol arrancado o la imagen de la otra orilla, se refieren directamente al mundo del exilio; otros, como el del toro, aluden al pueblo español. Pero el desgarro personal del exiliado encuentra compensación en una serie de elementos cuya vivencia o recuerdo equilibran emocionalmente al poeta: el amor, la naturaleza, la pintura, la bahía de Cádiz, etc. La añoranza de su tierra natal se plasma en *Ora marítima* (1953), dedicada a Cádiz. La rememoración de su infancia y juventud alcanza sus más logrados frutos poéticos en los largos y doloridos versos de *Retorno de lo vivo lejano* (1952), donde rescata un tiempo pasado y querido. Con *Baladas y canciones del Paraná* (1954) vuelve el poeta al ritmo de la canción y el romancillo populares, al modo de su *Marinero en tierra*, pero ahora para cantar la naturaleza y vida argentinas. Por otra parte, durante el exilio Alberti no abandonó la intención social. Acabada la Guerra Civil, escribió *Entre el clavel y la espada* (1945). El amargo sabor de la derrota y la tragedia impregna este libro, cuyo título se refiere al combate político y social, por un lado, y a lo íntimo y hermoso, por otro. El tono del libro es melancólico y elegíaco. Más directo es el compromiso político en las *Coplas de Juan Panadero*, alimentado en posteriores ediciones, tras la primera de 1949. La forma breve y popular sirve de molde a la sátira y la burla, en una línea que recuerda a veces las letrillas burlescas de Góngora o Quevedo.

Un solo poema, como el que a continuación presentamos, basta de ejemplo a lo dicho. Se trata, quizás, del texto más conocido de Alberti, contenido en el libro citado, *Entre el clavel y la espada*:

Se equivocó la paloma.
Se equivocaba.
Por ir al norte, fue al sur.
Creyó que el trigo era agua.
Se equivocaba.
Creyó que el mar era el cielo;
que la noche la mañana.
Se equivocaba.
Que las estrellas, rocío;
que la calor, la nevada.
Se equivocaba.
Que tu falda era tu blusa;
que tu corazón su casa.
Se equivocaba.

(Ella se durmió en la orilla.
Tú en la cumbre de una rama.)

Luis Cernuda también apoyó activamente la causa republicana y llegó a alistarse como voluntario en las milicias populares durante la Guerra Civil. En este sentido, el poeta actuaba movido por la convicción de que las injusticias sociales debían ser reparadas, como él mismo recordaría veinte años después al reflexionar sobre su compromiso cívico. No obstante, dicha convicción se vio truncada al reconocer «que no había allí posibilidad de vida para aquella España con que me había engañado». Antes de finalizar la guerra, en 1938, Cernuda partió hacia Inglaterra para dar unas conferencias, y ya no regresó jamás. Allí ejerció como profesor en Glasgow, Cambridge y Londres, y tomó contacto con la tradición poética inglesa, algo determinante en la evolución de su obra. En 1947 marchó a Estados Unidos para trabajar también en la enseñanza universitaria. Visitó México en 1949, donde se sintió especialmente a gusto y donde acabó fijando su residencia en 1952. Tras un paréntesis de poco más de dos años (1960-1963) otra vez en Estados Unidos, vuelve a México. Allí murió en 1963, «peregrino», lejos de una España a la que había renunciado, como expresó en su poema «Peregrino», de su libro titulado *Desolación de la Quimera*:

¿Volver? Vuelva el que tenga,
Tras largos años, tras un largo viaje,
Cansancio del camino y la codicia
De su tierra, su casa, sus amigos,
Del amor que al regreso fiel le espere.

Mas, ¿tú? ¿Volver? Regresar no piensas,
Sino seguir libre adelante,
Disponible por siempre, mozo o viejo,
Sin hijo que te busque, como a Ulises,
Sin Ítaca que aguarde y sin Penélope.

Sigue, sigue adelante y no regreses,
Fiel hasta el fin del camino y tu vida,
No eches de menos un destino más fácil,
Tus pies sobre la tierra antes no hollada,
Tus ojos frente a lo antes nunca visto.

Ya en el exilio, entre Inglaterra y Estados Unidos, compuso *Vivir sin estar viviendo* (1944-1949), cuyos poemas muestran el cansancio y el desánimo del poeta que, retraído y apartado del mundo, permanece acompañado de sus recuerdos. Enlazando con la reflexión hecha en este libro, Cernuda escribió *Con las horas contadas* (1950-1956), pero ahí las vivencias en México llevaron al poeta a disfrutar del mundo meridional hispánico. Precisamente, el contacto con este país le hizo pensar en la concepción mítica del sur como metáfora del paraíso. El último libro de Cernuda es el ya citado *Desolación de la Quimera* (1956-1962), en el que hizo una recapitulación y una despedida que nos lleva a temas que acompañan desde siempre al poeta: el amor, la niñez, España, el destino del artista y, como fondo, la soledad.

En general, y aparte de las vivencias que pudiera aportar el exilio a su poesía, Cernuda fue siempre implacable en su combate con esta sociedad deshumanizadora, aunque su desconfianza en la humanidad alterna con la fe en el hombre como se aprecia en uno de sus últimos poemas, al encontrarse con un soldado de las Brigadas Internacionales, del que transcribimos un fragmento:

> Gracias, compañero, gracias
> por el ejemplo. Gracias porque me dices
> que el hombre es noble.
> Nada importa que tan pocos lo sean:
> Uno, uno tan solo basta
> como testigo irrefutable
> de toda la nobleza humana.

Aunque se quedaron en España, podemos decir que tanto Vicente Aleixandre como Dámaso Alonso sufrieron un verdadero exilio interior, dentro del país, sobre todo el primero. Republicano, durante la Guerra Civil Aleixandre permaneció enfermo en Madrid, donde continuó hasta el final de la contienda. En la posguerra y durante muchos años acogió en su casa a los nuevos poetas, con los que Aleixandre se mostró como un importante animador de las siguientes décadas. De hecho, como sabemos ya, fue junto con Dámaso Alonso el impulsor de la llamada poesía desarraigada de los años cuarenta. Si Alonso instauró, en 1944, dicha corriente con *Hijos de la ira*, Aleixandre le siguió ese mismo año con *Sombra del paraíso*, libro en donde evoca desde la angustia de la cruda posguerra el paraíso anterior a la aparición del hombre en la Tierra, el edén genesíaco, el alba del universo, la pureza primigenia y el mundo incontaminado de la infancia y la adolescencia. De dicho volumen señalamos el poema «Ciudad de paraíso», del cual plasmamos a continuación algunos versos, en los que Aleixandre recreó el mundo de su infancia y el entorno en que se desenvolvió. Vemos en ellos que el tiempo ha convertido su ciudad de Málaga en un lugar paradisíaco:

> Siempre te ven mis ojos, ciudad de mis días marinos.
> Colgada del imponente monte, apenas detenida
> en tu vertical caída a las ondas azules,
> pareces reinar bajo el cielo, sobre las aguas,
> intermedia en los aires, como si una mano dichosa
> te hubiera retenido, un momento de gloria, antes de hundirte para siempre en las olas amantes.
>
> Pero tú duras, nunca desciendes, y el mar suspira
> o brama, por ti, ciudad de mis días alegres,
> ciudad madre y blanquísima donde viví, y recuerdo,
> angélica ciudad que, más alta que el mar, presides sus espumas.
>
> Calles apenas, leves, musicales. Jardines
> donde flores tropicales elevan sus juveniles palmas gruesas.
> Palmas de luz que sobre las cabezas, aladas,
> merecen el brillo de la brisa y suspenden
> por un instante labios celestiales que cruzan
> con destino a las islas remotísimas, mágicas,
> que allá en el azul índigo, libertadas, navegan.
>
> Allí también viví, allí, ciudad graciosa, ciudad honda.
> Allí donde los jóvenes resbalan sobre la piedra amable,
> y donde las rutilantes paredes besan siempre
> a quienes siempre cruzan, hervidores en brillos.
>
> Allí fui conducido por una mano materna.
> Acaso de una reja florida una guitarra triste
> cantaba la súbita canción suspendida del tiempo;
> quieta la noche, más quieto el amante,
> bajo la lucha eterna que instantánea transcurre.
> [...]

Por su parte, Dámaso Alonso se consideró un escritor religioso, y llegó a decir en cierto momento que «la poesía, si no es religiosa, no es poesía». En cualquier caso, lo cierto es que con su libro ya mencionado, *Hijos de la ira*, provocó una auténtica revolución en la poesía contemporánea, pues se trataba de un libro de protesta cuando en España nadie protestaba.

Cerramos el capítulo con Gerardo Diego. A diferencia de la mayor parte de sus compañeros, como acabamos de ver, durante la Guerra Civil tomó partido por el bando nacional y permaneció, por tanto, en España al finalizar la misma. Su traslado en 1939 a la cátedra en el instituto Beatriz Galindo, de Madrid; sus colaboraciones con Radio Nacional de España en programas sobre poesía; el nombramiento como miembro de la Real Academia Española, en 1947, son actividades que comparte con su fecundidad poética y los viajes en los años de posguerra. Como contrapunto a lo referido anteriormente sobre los poetas exiliados de su generación durante la guerra y la posguerra son frecuentes en la obra de este autor los poemas políticos en defensa de los sublevados, de los voluntarios falangistas de la División Azul, etc. Ello no es excusa para reconocer la extensa obra poética de Gerardo Diego, basada en la diversidad y en el cultivo tanto de lo tradicional como de lo vanguardista, tal como lo prueban los textos de este autor incluidos en páginas anteriores.

Hemos querido finalizar nuestro acercamiento a este grupo de escritores conocidos por todos como la generación del 27 incidiendo en un aspecto biográfico importante de la existencia de muchos de ellos, como fue su experiencia vital en el exilio, para comprobar y hacer ver al lector el impacto que pudo suponer en su vida tales vivencias y la huella que, evidentemente, dejó impresa en su poesía.

¿Sabías que...?

¿Sabías que Federico García Lorca fue a Madrid para triunfar literariamente y no para estudiar, como quería su padre?

Federico García Lorca no se fue a vivir a Madrid para estudiar, como hubiera querido su padre, sino en busca del triunfo literario. A este respecto, el hermano del poeta, Francisco García Lorca, evoca las palabras de su padre: «Mira, Paco, tu hermano se empeña en ir a Madrid sin otro propósito que el de estar allí [...] Se ha empeñado en ser escritor, yo no sé si sirve o no sirve para escribir, pero como es lo único que va a hacer, yo no tengo más remedio que ayudarlo». Federico comenzó Derecho y Filosofía y Letras, aunque solo terminó la primera de estas carreras, en 1923, únicamente para calmar la preocupación de la familia, que sabía del desinterés universitario del hijo, atraído por el mundo literario y artístico de Madrid.

Tras llegar a la capital de España con una carta de presentación de Fernández de los Ríos para Juan Ramón Jiménez, vivió diez años en la Residencia de Estudiantes, situada en la calle del Pinar. Además de este colegio universitario, varias calles y lugares de Madrid forman el itinerario por el que transcurre parte de la biografía literaria del escritor.

En el café Gijón, en el paseo de Recoletos, número 21, punto de encuentro de escritores y artistas, pasaba las noches, según el mismo García Lorca cuenta en alguna de sus cartas: «Por las noches vamos al café Gijón, un antiguo y simpático café situado en la Castellana». A su llegada a Madrid, en 1919, se hospedó en la pensión de su amigo granadino, José Mora Garrido, sita en el número 36 de la calle San Marcos, entre Hortaleza y Barquillo. La calle de Pi y Margall —nombre con que se conocía el tramo de la Gran Vía, durante los años veinte del siglo pasado, que transcurría entre la red de San Luis y la plaza del Callao— era frecuentada también por el poeta, pues por la zona se encontraba la redacción de la orteguiana *Revista de Occidente*. El teatro Eslava, de Gregorio Martínez Sierra, en la calle Arenal, fue el escenario donde se representó *El maleficio de la mariposa*, obra incomprendida por la crítica y el público. La plaza de Santa Ana, en cuyas cercanías se encontraban restaurantes de ambiente andaluz, como Los Gabrieles, o pastelerías como La Suiza también fue muy transitada por Federico. En el teatro Español, ubicado en la misma plaza, estrenó *La zapatera prodigiosa*. El Ateneo científico, literario y artístico, situado en la calle del Prado, número 21, fue el lugar donde conoció a Salinas y Gerardo Diego. Y cerca de allí los hoteles Ritz y Palace y el restaurante Lhardy, de comida francesa, fueron otros puntos de reunión con sus amigos. Por último, la calla Alcalá también estuvo presente durante toda su estancia en Madrid: a la Escuela de Bellas Artes acudía a esperar a sus amigos pintores y escultores, entre ellos a Dalí; al restaurante Baviera acudía en los años treinta, con Neruda; al café Lyon, frente al Palacio de Telecomunicaciones, para compartir animadas tertulias que allí celebraban por separado los falangistas y el grupo lorquiano. Desde 1933, Lorca tuvo su casa familiar en el número 96 de la prolongación moderna de la calle entre Alcalá y Felipe II, cerca del café Royal y la tasca La Taurina, situada esta última en la esquina de Alcalá con General Díaz Porlier.

¿Sabías que la fertilidad creativa del arte y la cultura del primer tercio del siglo xx se debe al intento de los jóvenes artistas por romper con el arte anterior?

En el campo del arte y de la cultura, el primer tercio del siglo xx fue particularmente fértil, de la mano de las diversas corrientes vanguardistas, que se caracterizan por su afán experimentalista y su voluntad rupturista con respecto al arte anterior. Fue en las artes plásticas donde se concretó más claramente dicha ruptura con lo anterior. La invención de la fotografía había liberado al pintor de la servidumbre de retratar con apariencia de realidad el mundo exterior. Así, en 1905 surgió en París el fauvismo (de *fauve*, 'fiera' en francés), llamado de este modo en un principio peyorativamente por la viveza de los colores utilizados en los cuadros. El expresionismo alemán añadió al movimiento anterior un tono angustiado y trágico de la existencia. En sus obras aparece la deformación deliberada, las formas angulosas y cierta sensación de claustrofobia y ambiente opresivo. Estos rasgos estéticos pasaron también al cine.

Una ruptura artística más clara la constituye el cubismo, que buscaba la expresión geométrica y desechaba la profundidad de la perspectiva tradicional. De este modo, el espacio y las figuras se aplanan y funden, se elimina el enfoque único e inmóvil de la pintura clásica y se multiplican, así, los diferentes puntos de vista. Una negación más violenta de la tradición la propugnó el dadaísmo. Las tendencias abstractas mediante el uso de formas geométricas las representan el constructivismo, que surgió en Rusia hacia 1915 de la mano del pintor y escultor Vladimir Tatlin, el suprematismo, creado también en Rusia por el pintor Kazimir Malévich, y el neoplasticismo, nombre de la revista holandesa en torno a la cual se agrupan los integrantes de este movimiento. La influencia de las teorías neoplasticistas es muy notable en el terreno de la arquitectura, en el que también destaca la actividad de la Escuela de Bauhaus, fundada en Alemania en 1919 por Walter Gropius. Esta escuela defendió la fusión de las artes y su adecuación a las necesidades de la industria y de la técnica, por lo que fue pionera en el campo del diseño industrial. El funcionalismo del arquitecto franco-suizo Le Corbusier también utilizó los volúmenes geométricos, propugnó la aplicación práctica de las ideas vanguardistas a la vida cotidiana y defendió el racionalismo urbanista y arquitectónico. Un movimiento vanguardista de gran importancia en estos años y del que hemos hablado en las páginas de este volumen por su importancia en algunos de los poetas tratados es el superrealismo o surrealismo.

La renovación vanguardista alcanzó otras artes como la literatura o la música. La búsqueda de un nuevo lenguaje musical la observamos en compositores como Igor Stravinsky, Bela Bartok o Claude Debussy. En el mundo literario, coincidiendo con las distintas vanguardias aparecen las obras de algunos novelistas de una importancia capital en la narrativa del siglo xx, entre los cuales nombramos a los siguientes: el francés Marcel Proust (1871-1922), con su obra *En busca del tiempo perdido*; el checo Franz Kafka (1883-1924), con obras como *La metamorfosis*, *El proceso* o *El castillo*; el irlandés James Joyce (1884-1941) y su *Ulises*; el alemán Thomas Mann (1875-1955) y *La montaña mágica*; o los estadounidenses William Faulkner (1897-1962), con libros como *El ruido y la furia*, *Mientras agonizo*, *Santuario*, y John Dos Passos (1896-1970), que escribió *Manhattan Transfer*.

¿Sabías que la lucha de clases que se produjo en España en los años veinte del siglo pasado tiene que ver, curiosamente, con el auge económico que tuvo lugar en esa época?

El auge económico de dichos años tuvo que ver con el posicionamiento de España en la Primera Guerra Mundial, ya que se mantuvo neutral. Tampoco estaba en condiciones de adoptar otra actitud, ya que el estado de sus finanzas era lamentable. No obstante, esa neutralidad proporcionó a España un aumento notable de la demanda exterior, lo que produjo un auge de las exportaciones. Este hecho forzó el desarrollo de la industrialización, cuyo lento proceso, que arrancó en el siglo XIX, siguió su marcha ascendente hasta cobrar auténtica importancia en la segunda década del siglo XX. En 1930, España ya no era un país exclusivamente agrícola, aunque este sector ocupase todavía al 46 % de la población activa y el de la industria todavía al 27 %. La mayor parte de la población seguía viviendo en el medio rural, pero se dan fuertes migraciones interiores hacia ciudades industriales y de servicios, como Barcelona, Madrid y Bilbao.

No obstante, ese despegue de la industria no tuvo los efectos deseados. Las propias características del capitalismo español propiciaron que la acumulación de capital no se destinara a una reorganización de la industria, sino que fuera absorbida por los bancos y se empleara en adquisición de fincas y en la construcción de edificios. Así, el crecimiento no sirvió para extender el consumo interno ni para mejorar la situación de la sociedad en general. Al contrario, los extraordinarios beneficios empresariales tuvieron su contrapartida en el empobrecimiento de la mayoría de la población, ya que la fuerte subida de los precios, derivada del conflicto bélico y de la especulación, no fue compensada por ninguna subida salarial. El resultado de esta situación fue la intensificación de la lucha de clases, que tuvo como manifestación culminante la huelga general de 1917. Este enconamiento de la lucha social es fácilmente comprensible si tenemos en cuenta que los sectores enfrentados fueron, por un lado, una patronal y un Gobierno habituados a considerar cualquier reivindicación obrera como una cuestión de orden público, y, por otro, unas centrales sindicales que se dejaron llevar por la acción directa, al margen de la legalidad burguesa. Una vez finalizada la guerra, llegó la recesión económica y el Gobierno aprobó medidas proteccionistas que únicamente sirvieron para apoyar a los empresarios. Esto hizo crecer el paro y los bajos salarios acentuaron el malestar social en el campo y en las ciudades. En las zonas rurales latifundistas estallaron revueltas campesinas; y en Barcelona, grupos anarquistas organizaron atentados contra los patronos y obreros esquiroles, a lo que la patronal respondieron con el pistolerismo a sueldo, lo que causó el terror.

En definitiva, debido al retraso del desarrollo industrial en España, la fuerza de los movimientos obreros era ya muy grande cuando se produjo el despegue. A la existencia de la UGT se le sumó la central anarquista CNT, que ejerció el protagonismo en las luchas proletarias hasta el fin de la Guerra Civil. En 1920 se fundó el Partido Comunista de España.

¿SABÍAS que federico garcía lorca y miguel hernández no se llevaban demasiado bien?

Al parecer, y según nos cuenta el biógrafo de Miguel Hernández, José Luis Ferris, en una entrevista que le hace el periódico digital *Levante-emv.com* con motivo de la publicación de su libro *Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, la relación del poeta alicantino con la generación del 27 no era tan idílica como se pudiera creer y, en concreto, con Federico García Lorca. Prueba de ello es que el poeta granadino dio órdenes expresas de que no le dejaran entrar a donde él acudiera. El desprecio era literario y personal, según Ferris: «Lorca tenía alergia a Miguel Hernández, porque no soportaba a los rústicos, a aquellos que no se cuidaban y no mostraban un aspecto burgués. No soportaba sus pantalones de pana. Luis Buñuel contaba que a él no dejó que lo acompañara a una visita por no llevar corbata». En el ámbito de la poesía, Lorca era en Madrid un personaje importante, continúa afirmando el citado biógrafo, «y Miguel llega lleno de vitalidad y llamaba la atención sin hacer nada. Eso causó también cierta manía, aunque no por su obra, aún no difundida».

Otra anécdota que da cuenta del desencuentro entre estos dos poetas la narró también Gabriel Morelli en *El Cultural*, del 29 de octubre de 2010:

> Federico tenía una especia de alergia física hacia la persona de Hernández y esta repulsa le había impedido ver al granadino antes de su salida fatal hacia Granada: «Federico me llamó a principios de julio [1936] —me explicó un día Vicente Aleixandre— para decirme que venía a leerme *La casa de Bernarda Alba*, pero, al enterarse de que estaba conmigo Miguel, dijo que no vendría». «Entonces qué puedo hacer yo», preguntó Vicente. «Échalo», contestó con sequedad Federico.

¿Sabías para qué fueron creadas las misiones pedagógicas y La barraca?

La reforma educativa llevada a cabo por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes pretendió impulsar la educación pública y laica. Y para ello, entre otras iniciativas, creó las llamadas Misiones Pedagógicas y La Barraca, con el fin de llevar la cultura más allá de las grandes ciudades.

Las Misiones Pedagógicas se crearon en 1931, impulsadas por Bartolomé Cossío, miembro de la Institución Libre de Enseñanza. Constituidas por grupos de universitarios, promovieron por los pueblos campañas de alfabetización, organizaron bibliotecas, pronunciaron conferencias divulgativas, etc. Entre otras actividades, como la de exhibir un pequeño museo circulante con copias de cuadros del Museo del Prado, llevaban a cabo representaciones teatrales de las que se encargaba el grupo Teatro ambulante o Teatro del pueblo, dirigidas por el dramaturgo Alejandro Casona.

Junto a la referida institución surgió La Barraca, otra compañía de teatro ambulante, aunque la primera contaba con un enfoque más pedagógico que artístico, como su propio nombre indica.

La Barraca llevó a cabo su actividad entre 1932 y 1936, ligada a la universidad de Madrid, impulsada, entre otros, por Federico García Lorca, y también ligada de algún modo a las ideas de la Institución Libre de Enseñanza. El trabajo de la compañía consistía en llevar el teatro a los pueblos para dar a conocer a los autores clásicos: Cervantes, Calderón de la Barca, Lope de Vega, etc. Los actores fueron siempre estudiantes no profesionales, elegidos en rigurosa selección e iban uniformados: las chicas con vestido azul y blanco y los chicos con mono azul —que incluso llegó a vestir Lorca—. Y todos lucían la insignia del grupo teatral diseñada por Benjamín Palencia. Se construyeron un escenario móvil de fácil montaje y unos decorados y figurines de aire más bien vanguardista, que también tuvieron que ser funcionales y eficaces y lo bastante sugerentes como para suplir lo que normalmente había en los teatros fijos. Los ensayos, dirigidos por Federico, se realizaron en los primeros meses de 1932, poniendo gran esmero en la gesticulación y en la dicción. Se montaron varios de los *Entremeses* de Cervantes y la obra de Calderón *La vida es sueño*.

Componentes del grupo de teatro La Barraca, en 1933. Federico García Lorca aparece en la primera fila, el segundo por la izquierda.

¿Sabías que hubo una versión femenina de la residencia de estudiantes?

Dicha institución fue la Residencia de Señoritas, que, si bien no alcanzó tanta fama como la de estudiantes varones, sí obtuvo todo el prestigio y la riqueza cultural que merecía. En ella se alojó, en 1931, la investigadora Marie Curie cuando visitó Madrid para impartir dos conferencias, una de ellas en la propia Residencia. De sus aulas salieron profesionales que fueron piezas importantes en la renovación del papel de la mujer y en la incorporación de esta al mundo académico y laboral.

La Residencia de Estudiantes fue creada en 1910 por la Junta de Ampliación de Estudios, inspirada por la Institución Libre de Enseñanza. Después se fundó el grupo femenino de la Residencia de Señoritas, en octubre de 1915, bajo la dirección de María de Maeztu. Esta institución fue instalada, en principio, en un pequeño edificio con capacidad para treinta estudiantes situado en la calle Fortuny, número 14, cuando el grupo masculino que lo ocupaba se trasladó a su nueva y definitiva sede. En 1930, quince años después de su fundación, la Residencia de Señoritas se instaló en la calle Fortuny, números 30 y 53, en diez hoteles con jardín, y llegó a ocupar doce edificios con una capacidad para trescientas plazas. Desde sus comienzos, la Residencia de Señoritas contó con la ayuda del Instituto Internacional de Señoritas de España, institución norteamericana dedicada a la educación femenina que había sido fundada pocos años antes y se encontraba instalada en la calle Miguel Ángel, 8. Fue fundado por Alice Gordon Gullick y su marido William Gulick —quienes llegaron en 1871 a España, procedentes de Boston— tras crear las sedes de Santander y San Sebastián, con el fin de ofrecer a las mujeres el acceso a los estudios superiores.



Biblioteca de la Residencia de Señoritas, institución de donde surgió el Lyceum Club Femenino.

¿Sabías que los movimientos vanguardistas lanzaban proclamas y manifiestos?

En efecto, las diversas vanguardias de principios del siglo xx solían darse a conocer mediante proclamas o manifiestos publicados en revistas culturales de la época, en los que acostumbraban a atacar lo que consideraban el arte oficial y afirmaban sus nuevas propuestas estéticas. Estos manifiestos, además de atacar la tradición cultural, dejaban traslucir frecuentemente la idea de que la revolución estética formaba parte de un cambio más profundo de carácter moral y social. El antagonismo hacia el pasado y las formas artísticas pretéritas es inseparable del momento de crisis general que vivía la sociedad occidental, crisis que tiene su consecuencia más evidente en la Primera Guerra Mundial. El sangriento conflicto era la prueba del fin del antiguo orden establecido. Como a él iba asociada la vieja estética, la quiebra del sistema sociopolítico decimonónico suponía el fin de toda la tradición artística y la necesidad de crear un arte nuevo. En literatura, los movimientos vanguardistas europeos más relevantes son el expresionismo, el futurismo, el cubismo, el dadaísmo y el surrealismo.



La *Victoria de Samotracia* es una escultura perteneciente a la escuela rodia del período helenístico. Se encuentra en el Museo del Louvre, de París. Representa a Niké, la diosa de la victoria. A ella aludía Marinetti en su *Manifiesto futurista* al afirmar que «un automóvil de carreras es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*». De esta forma quiso atacar al arte tradicional de tipo clasicista en beneficio del nuevo arte que rindiese culto al progreso, la velocidad y las máquinas.

En muchas ocasiones, esos movimientos vanguardistas europeos se quedaron en una declaración de intenciones, en una propuesta que no siempre se veía materializada. No obstante, hay que reconocer en ellos ese afán de renovación y de oposición a lo anterior, que influiría en los artistas posteriores. Un ejemplo claro es el primer manifiesto del futurismo, obra de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), en el que se dan a conocer algunas de las ideas de este movimiento:

> Nosotros queremos cambiar el amor al peligro, el hábito de la energía y de la temeridad. El valor, la audacia, la rebelión serán elementos esenciales de nuestra poesía. Hasta hoy, la literatura exaltó la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso ligero el salto mortal, la bofetada y el puñetazo. Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un coche de carreras[...] es más bello que la *Victoria de Samotracia*.

A este manifiesto le sucedieron otros muchos, de escasos frutos, como decimos. En otro manifiesto de Marinetti, de 1912, se proponía usar los verbos en infinitivo, abolir los adjetivos y los adverbios, eliminar las conjunciones, suprimir la puntuación, todo ello, entre otras cosas, al servicio de la pasión por el dinamismo y la velocidad a la que se refería antes.

En España, esta moda de los manifiestos también prosperó, como lo muestra el que Cansinos Assens escribió para el ultraísmo, y del que transcribimos algunas de sus ideas relacionadas con esas ansias de renovación: «Nuestra literatura debe renovarse [...] Nuestro lema será *ultra*, y en nuestro credo cabrán todas las tendencias, sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo». Todas esas tendencias que hasta aquí se denominaron con diversos nombres pueden acogerse a este lema «ultra», que, como dice el manifiesto, no es el de una escuela determinada, sino el de un renovador dinamismo espiritual.

¿Sabías que la etiqueta de «generación del 27» quizás no sea la más acertada para designar a estos poetas?

De todos los nombres que se han utilizado para designar a este grupo de poetas, el de «generación del 27» fue el que triunfó. Fue Dámaso Alonso quien, en 1948, acuñó la expresión. No obstante, tal vez no fuera esta denominación las más acertada, a tenor de los datos existentes y de la opinión de quienes piensan que sería más acertada la etiqueta de «generación de la República», dado que estos poetas escribieron lo más significativo de su obra en los años de la Segunda República, y que la mayoría se identificó con el régimen de ese período político.

Un breve repaso a su producción literaria muestra que los años de la República coinciden con su madurez creativa. Vicente Aleixandre publicó en 1932 *Espadas como labios* y en 1935 *La destrucción o el amor*. En 1933 salió a la luz *La voz a ti debida*, de Pedro Salinas, y Gerardo Diego escribió en 1932 *Fábula de Equis y Zeda*. Jorge Guillén reeditó *Cántico* en 1936 y Luis Cernuda publicó ese mismo año *La realidad y el deseo*, y Federico García Lorca compaginó el teatro y la poesía dando salida en 1935 al *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y estrenando *Bodas de sangre* y *Yerma* en 1934. Asimismo, la mayoría de estos escritores se alinearon con la República, con las excepciones de Gerardo Diego y Dámaso Alonso.

Por el contrario, parece ser que la celebración en Sevilla del centenario por la muerte de Góngora, en 1927, hecho al que debe su nombre más célebre esta generación, no tuvo la trascendencia que se le suele dar. A él asistieron, entre otros intelectuales, Gerardo Diego, Jorge Guillén, Rafael Alberti, García Lorca y Dámaso Alonso.

La denominación aplicada por Dámaso Alonso servía, pues, por un lado, para dar cabida a una generación de autores que, por su importancia, el franquismo no podía ignorar; y, por otro, eliminaba cualquier referencia o alusión a la República.

Bibliografía

ESTUDIOS Y ENSAYOS:

ALBERCA, Manuel. «Autobiografías del 27. Memorias del exilio». En: *El Universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine [actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea]*. Málaga: Universidad de Málaga, 1996.

ALVAR, Carlos; MAINER, José Carlos y NAVARRO, Rosa. *Breve historia de la literatura española*. Madrid: Alianza Editorial, 2014.

BALLÓ, Tània. *Las Sinsombrero. Sin ellas la historia no está completa*. Barcelona: Espasa, 2017.

BERNAL ROMERO, Manuel. *La invención de la Generación del 27*. Córdoba: Berenice, 2011.

CALDERÓN, Emilio. *La memoria de un hombre está en sus besos*. Barcelona: Stella Maris, 2016.

CARMONA GÓMEZ, Daniel. «La poesía taurina en Alberti, Villalón y Gerardo Diego». En: revista digital *Investigación y Educación*, 2006; n.º 25 (vol. II).

CORTINES, Jacobo. «Tauromaquia y Literatura en la Generación del 27». En: *Revista de Estudios Taurinos*, 2008; n.º 7.

ESLAVA GALÁN, Juan. *Una historia de la Guerra Civil que no va a gustar a nadie*. Barcelona: Planeta, 2010.

FERRIS, José Luis. *Miguel Hernández: Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*. Barcelona: Temas de hoy, 2004.

—, *Palabras contra el olvido. Vida y obra de María Teresa León (1903-1988)*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2017.

FRUTOS DÁVILA, Alberto de. *Breve historia de la literatura española*. Madrid: Nowtilus, 2016.

FUSI, Juan Pablo. *Historia mínima de España*. Madrid: Turner, 2012.

GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando y GONZÁLEZ VESGA, José Manuel. *Breve historia de España*. Madrid: Alianza Editorial, 2016.

GIMÉNEZ FRONTÍN, José Luis. *Movimientos literarios de vanguardia*. Barcelona: Salvat Editores, 1973.

GIBSON, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca. 1898-1936*. Barcelona: Debolsillo, 2016.

GRAHAM, Helen. *Breve historia de la Guerra Civil*. Barcelona: Espasa, 2013.

ÍÑIGO FERNÁNDEZ, Luis E. *Breve historia de la Segunda República española*. Madrid: Nowtilus, 2010.

LOBATO, Flora. «Influencia del cine en la Generación del 27». En: *Educare*, 2008; n.º 2 (vol. XII), pp. 81-94.

MAINER, José-Carlos. *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 2009.

—, *Historia mínima de la literatura española*. Madrid: Turner, 2014.

MÍNGUEZ, Rafael. *Lorca*. Madrid: Akal, 2000.

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza Editorial, 2016.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y *Rodríguez Cáceres*, Milagros. *Las épocas de la literatura española*. Barcelona: Ariel, 2012.

ROZAS, Juan Manuel. *La generación del 27 desde dentro*. Madrid: Istmo, 1986.

SAGARÓ FACI, Matilde (coord.). *Biografía literaria de Madrid*. Madrid: Concejalía de Educación, Juventud, Deportes y Coordinación del Ayuntamiento de Madrid, 1993.

SANCHIS-BANÚS, José. «Incitación a la lectura de Prados». En: PRADOS, Emilio. *Antología poética*. Madrid: Alianza, 1978.

SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María. «La generación del 27 y la música: el flamenco». En: *Sinfonía virtual*, 2008; n.º 7.

TRAPIELLO, Andrés. *Las armas y las letras. Literatura y Guerra Civil (1936-1939)*. Barcelona: Destino, 2014.

TRUJILLO, Patricia. «Los poetas como críticos: Eliot y Cernuda». En: *Literatura,*

teoría, historia y crítica, 2002; n.º 4, pp. 135-169.

WAHNÓN, Sultana. «La crítica literaria en la General del 27. La formación de una minoría literaria». En: *El Universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine [actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea]*. Málaga: Universidad de Málaga, 1996.

ANTOLOGÍAS Y OBRAS:

ALBERTI, Rafael. *La arboleda perdida*. Barcelona: Bruguera, 1982.

—, *Antología poética. Madrid: Alianza Editorial, 1983.*

—, *Noche de guerra en el Museo del Prado. El hombre deshabitado*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.

ALEIXANDRE, Vicente. *Diálogos del conocimiento*. Barcelona: Plaza & Janés, 1977.

—, *Sombra del paraíso*. Madrid: Castalia, 1986.

—, *Pasión de la Tierra*. Madrid: Cátedra, 1987.

ALONSO, Dámaso. *Hijos de la ira*. Madrid: Espasa-Calpe, 1983.

ALTOLAGUIRRE, Manuel. *Islas del aire*. Sevilla: Renacimiento, 2008.

CERNUDA, Luis. *Antología*. Madrid: Cátedra, 1981.

—, *Antología poética*. Madrid: Espasa, 2010.

DIEGO, Gerardo. *Manuel de espumas. Versos humanos*. Madrid: Cátedra, 1996.

—, *Antología poética*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

GAOS, Vicente (ed.). *Antología del grupo poético de 1927*. Madrid: Cátedra, 1980.

GARCÍA LORCA, Federico. *Libro de poemas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1977.

—, *Antología poética*. Buenos Aires: Losada, 1980.

—, *Poema del cante jondo. Romancero gitano*. Madrid: Cátedra, 1981.

—, *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra, 1983.

—, *Poeta en Nueva York*. Madrid: Cátedra, 1989.

—, *Teatro completo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. 2016.

GÓMEZ YEBRA, Antonio A. (ed.). *Antología de la Generación del 27*. Madrid: Bruño, 2011.

GUILLÉN, Jorge. *Antología*. Barcelona: Plaza & Janés, 1979.

RAMONEDA, Arturo (ed.). *Antología poética de la generación del 27*. Madrid: Castalia didáctica, 2011.

RICART, José (ed.). *La generación del 27*. Madrid: Cátedra, 2014.

SALINAS, Pedro. *Aventura poética (Antología)*. Madrid: Cátedra, 2010.

VV. AA. *Antología Cátedra de Poesía de las Letras Hispánicas*. Madrid: Cátedra, 1998.

nowtilus
www.nowtilus.com

BREVE HISTORIA de la...

GENERACIÓN DEL 27
VANGUARDIAS ESPAÑOLAS

Felipe Díaz Pardo

Descubra la generación que representa la modernidad de comienzos del siglo xx, la generación del 27. Valedores de una poesía caracterizada por la mezcla de lo clásico y lo popular o la maestría en el uso de la metáfora, así como del paso de un arte deshumanizado a otro preocupado por los temas sociales y políticos.

Breve historia de la generación del 27 le llevará a recorrer el apasionante mundo en que vivieron y crearon unos escritores irrepetibles y conocerá la literatura y el arte que explican el mundo cultural de nuestra época. La propia personalidad y la vitalidad de cada uno de estos autores, así como sus obras esenciales en nuestra literatura, lo empujarán a adentrarse en unos mundos literarios que hicieron posible que se pudiera hablar de un nuevo Siglo de Oro en la poesía española. Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso o Luis Cernuda son solo algunos de ellos.

Su autor, Felipe Díaz Pardo, experto en el tema, le ayudará a descubrir una época literaria inigualable, en donde todas las artes confluyen, rodeadas de un entorno tan vibrante y deslumbrante, en un primer momento, como mísero y sórdido, en los años de la Guerra Civil y la posguerra, hasta llegar a los primeros años de la democracia.

